CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

インド 古代彫刻展

Ancient Sculptures of India

5796

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Lib.
S. Kumar
2/2/85

CC-0. Agamnigam Digital Preservation

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Digital Preservation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam

インド
古代彫刻展
Ancient Sculptures of India

5796

東 京
1984年3月20日－5月6日
東京国立博物館
主催／東京国立博物館・日本経済新聞社
協力／テレビ東京

京 都
1984年5月22日－7月8日
京都国立博物館
主催／京都国立博物館・日本経済新聞社・テレビ大阪

後援／外務省・文化庁・インド大使館

Tokyo:
20 March—6 May, 1984
Tokyo National Museum

Kyoto:
22 May—8 July, 1984
Kyoto National Museum

Organized by:
Tokyo National Museum
Kyoto National Museum
The Nihon Keizai Shimbun
with Collaboration from
Television Tokyo Channel 12
Television Osaka

Patronized by:
Ministry of Foreign Affairs, Japan
Agency for Cultural Affairs, Japan
Embassy of India in Japan

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

क्रम 5796
प्रामि : दि——
State Museum, Library, Lko.

凡例

作品の順序は、インド側のリストをもとに、年代・地域・流派にまとめ、仏教・ジャイナ教・ヒンドゥー教のグループに分けて、日本側で番号を付した。

図版番号は、陳列番号と一致する。

インドの地名・固有名詞の表記は慣例に従った。

作品解説は、インド側の資料に基づいて日本側が加筆調整した。

執筆＝L.A.Narain, Keeper (Public Relations), National Museum, New Delhi
＝東京国立博物館東洋考古室長　杉山二郎

作品撮影＝R. K. DATTA GUPTA New Delhi, India
＝No.35, 46 新潮古代美術館 第9巻「静かなるインド」より 新潮社提供(撮影 宮寺昭男)
＝No. 9, 10, 37, 44, 56, 71, 73 東京国立博物館 塩野直茂

5796

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

あいさつ

インドは世界四大文明発祥地の一つであり、およそ五千年におよぶ歴史の中で、輝かしい古代美術の花を咲かせました。とくにインドの古代彫刻は、人間本来の生命の歓びや真摯な祈りを表現する芸術として、世界最高の水準にあるといわれています。

このたびインド政府教育文化省、ニューデリー国立博物館の絶大な好意によって「インド古代彫刻展」を日本で開催することになりました。本展には、紀元前3世紀ごろからの仏教彫刻をはじめ、インド固有の信仰を代表するヒンドゥー教の神々、ジャイナ教の祖師像など、インド全土の19の博物館から選りすぐった作品70余点が出品されます。いずれもインドの各時代、各地域の特色を物語る、歴史的にも芸術的にも価値の高い遺品として世界的に広く知られているものばかりであります。

この展覧会を通じてわが国民のインド美術に対する理解がいっそう深まり、日印両国の親善と友好促進に寄与することができれば、主催者としてこれに過ぎる大きなよろこびはありません。

本展実現のために多大の尽力を賜ったインド政府関係者、ニューデリー国立博物館はじめインド各地の博物館の方々、ならびに長期にわたり協力を惜しまれなかった外務省関係各位に深く感謝の意を表するものであります。

1984年3月

東京国立博物館
京都国立博物館
日本経済新聞社

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MESSAGE

Japan and India, the chrysanthemum and the lotus, ought to know each other better. There are many areas in which we can work together for our own benefit and that of others. There is high regard in India for Japan's achievements. Many Japanese visitors come to see the ancient centres of Buddhism. The old cultural links are a solid basis for further developing mutual understanding.

I am glad that the Nihon Keizai Shimbun is organising an exhibition of ancient Indian sculpture in Tokyo and Kyoto. My good wishes for the success of the exhibition. I hope that it will strengthen Indo-Japanese friendship.

Indira Gandhi
Prime Minister
India

古来、日本とインドは、菊と蓮に象徴されますが、互いに一層の理解を深め合うことが必要だと思います。両国が、自らのため、さらには他国の人々の利益のために、協力して行えることはたくさんあります。日本が成し遂げた業績が、インドで高く評価されていると同時に、多数の日本人が、インドの古代仏教の中心地を訪れています。両国間に存在する古くからの文化の絆は、さらに、今後の相互理解の促進のために、強固な基盤となるでしょう。

今度、日本経済新聞社のご尽力により、東京および京都において、インド古代彫刻展が開催される運びとなりましたことは、まことに喜ばしいことです。同展の成功を祈るとともに、印日友好関係が、さらに発展することを望みます。

インド首相　インディラ・ガンディー

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MESSAGE

I am glad that a great exhibition of Indian Art has again been organised in Japan, after a lapse of twenty years. The present exhibition comprises a fine collection of exquisite specimens of sculptures of India spanning a period of the 3rd century B.C. until the 13th century A.D. I am sure that the exhibition will receive wide acclaim from the art-loving people of Japan.

Relations between India and Japan date back to pre-historic times. It was the activities of the Buddhist Sangha that brought India into active contact with the outside world, especially the Far-East countries. This common patrimony of Japan and India have ensured an abiding friendship between our two countries. This bond has been further enriched in the last three decades through the cultural exchange agreement between India and Japan.

Mr. Enjoji of the Nihon Keizai Shimbun who was the moving spirit for the 1963 exhibition has once again been responsible for requesting this exhibition. I would like to express my sincere thanks to him and his dedicated colleagues who have been instrumental in making all this possible.

I wish the exhibition great success.

Sheila Kaul
Minister of
Education, Culture & Social Welfare

20年前に引続いて、再び日本でインド古代美術の立派な展覧会が開催されますことは、私の大きな喜びとするところです。今回の展覧会には、紀元前3世紀から紀元13世紀にまで及ぶ、インド彫刻の優れた作品が出品されますが、日本の美術愛好家の皆様から広いご支持をいただけると確信しています。

インドと日本の関係は、古く先史時代にまで遡ります。インドに外の世界、とりわけ極東の国々との接触をもたらしたのは、仏教の僧団でした。この両国の持つ共通の遺産は、日印両国の永続的友好関係の基盤となっています。さらに、過去30年間、印日文化交流協定を通じて、この絆は一層深められてまいりました。

1963年の展覧会の推進者であった日本経済新聞社顧問の圓城寺次郎氏は、今回の展観においても、責任を持って事にあたられました。この展覧会の実現のために尽力された圓城寺氏をはじめ、関係各位に感謝を致すと共に、展覧会のご成功を祈ります。

インド政府教育・文化・社会福祉大臣　シーラ・カウル

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

メッセージ

古来、インドと日本とは深い関係にあり釈迦が興した仏教はインドに生れ、中央アジア、中国を経て、我が国へ伝えられましたことはよく知られている通りです。

このたび、日印双方の関係者の長年の努力が実り、インド全土の博物館からインド古美術を代表する仏教、ジャイナ教そしてヒンドゥー教彫刻の名作をあつめて、「インド古代彫刻展」が東京と京都で開かれることになりましたが、これはまさに時宜に適った催しと心から同慶にたえません。

一つには、日本古代文化成立に大きな影響をおよぼしたインド仏教の彫刻の名作が系統的に紹介されるのみならず、近年とみに世界的関心を高めているヒンドゥー教彫刻が選ばれて展観されることであります。これは芸術上からも世界最高水準をいくものと言われており、まさに待望の機会と言えましょう。

さらに眼を現代に転ずれば、産業技術も日進月歩の進歩をたどり、経済や社会に大きな変革が予測されています。この時に当って悠久ともいうべき、人間の根源から発したインド文明の精華に触れることは、社会的にも意義あるものといえると思います。

「インド古代彫刻展」が大きな成功を収め、日印両国民の文化交流がすすみ、友好親善が深まることを希望いたします。終りに本展実現に多大な協力を惜しまれなかったインド政府関係各位にあらためて敬意を表します。

1984年3月

内閣総理大臣　中曽根康弘

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

メッセージ

　このたびインド政府ならびに全国の主要博物館のご好意によって、東京と京都で「インド古代彫刻展」が開催されますことは慶賀に堪えません。世界四大文明の発祥地であるインドは五千年にわたる歴史を誇る国でありますが、私たち日本人にとっては仏教発祥の地、釈尊誕生の国として親しみを持っています。永い歴史の中でつちかわれた美術の中でも、仏教・ヒンドゥー教・ジャイナ教の石造彫刻は世界の最高水準をいくものと聞いています。門外不出の名品を含め傑作の数々が一堂に会することは私たちにとってこの上ない喜びであります。この展観を通じて両国民が理解を深め友好を促進することを切に希望いたします。

　1984年3月

文部大臣　森　喜朗

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

「インド古代彫刻展」に寄せて

Dr. Kapila Vatsyayan
カピラ・ヴァツァヤン

今回東京と京都で開催される「インド古代彫刻展」に陳列される74点の作品は、インド美術、特に紀元前3世紀から紀元後13世紀までの石と青銅彫刻の概観といったものを披露する。これらの作品は、マトゥラー、ビハール、オリッサ、マディア・プラデシュそしてタミールナドゥ等、インドの異なった地域から集められたものである。カシュミール、アンドラ・プラデシュ、ケララ、カールナタカのものはほとんど除外されている。展示される作品の中には、20年前日本経済新聞社主催の「インド古代美術展」のため日本に送られたなつかしいものも沢山あるので、この展覧会を通して友情は再びよみがえるであろう。他の作品のあるものは、1981年にロンドンで開催された「In the Image of Man」と題された展覧会に出陳されたものである。残る数多くの作品は、現在まで一般に知られなかったもので、ごく最近個人のコレクションからニューデリーの国立博物館に収蔵されたものである。

20年前日本に送られた展覧会におけるインド美術は、より広範囲にわたったもので、古くはモヘンジョダロやハラッパーの印章、テラコッタ像から、18世紀のミニアチュール絵画にまで及ぶものであったが、今回の展覧会は全く異なった焦点を持っている。その焦点とは高浮彫りや薄浮彫りからなるインド彫刻で、それらは荒けずりの砂岩や石灰岩から刻まれたものや金属製のものである。作品の選択は、主としてそれら作品の内にひそむ高尚な精神と外にあらわされた美しいかたちに、感応した人の鑑賞眼によってなされた。作品の選択に当たって、美術的様式やテーマの年代順の展開とか、地域別の流派を代表させることなどは、判断の基準とはしなかった。しかしながらこの展覧会に出される彫刻たちは、様々の面をもつインド人の心の表現を伝えるものである。そしてあるテーマやモチーフは、仏教、ヒンドゥー教そしてジャイナ教の記念碑であるとか、インド歴史の特定の時代とか、異なった地域に属しているとかに、関係なく繰り返されているのである。

はっきり確認される数多くのモチーフのうち、今回の展覧会で特別に扱われているものにヤクシー像がある。ヤクシーは、シャーラバーンジカー、ヴリシュチカー、スーラスンダリその他無数の名前で呼ばれているが、これらの美しい乙女たちは、繁殖力の象徴であり、生殖力の成就と豊穣の使者である。ヤクシーは元来、水、すなわち太古の河水から出て来た宇宙観をあらわした。そのため彼女らは、魚や亀、ワニ等の水生動物、そして頭でっかちのこびとの上に立った姿であらわされる。ヤクシーは、インド美術に早くから地母神として姿をあらわし、先史時代の絶妙なテラコッタやスタッコ像で知られている。時代が下がると、ヤクシー像はいつも樹木、植物、果物、そして鳥と一緒に見出されるようになる。時によってヤクシー像は手に何か道具を持ってあらわされる。たとえば鳥籠とか、刀や鏡である。そしてこれらの数知れないヤクシーやヴリシュチカーが偉大な河の女神の不朽な像に結晶し、寺院の門口を守るようになったのである。エローラのカイラーサナータ寺院やアッサムのダーハ・パルヴァティア寺院のガンガーとヤムナー女神像、そして見る者を圧倒するようなマドゥラの女守護神はヤクシー直系の後継者である。

今回の展覧会のはじめの部分はヤクシーのモチーフに焦点を合わせている。そのうちで最も傑出したものに、紀元前3世紀、マウリヤ時代に属するディーダルガンジのヤクシー像(no.1)がある。この作品は40年前パトナ博物館に収蔵されたものであるが、今度初めて館外で見られることになった。この像およびこの像の重さと量が見事に釣り合いを見せる、少し前かがみの堂々としたポーズについては、今までもいろいろ書かれているが、像はつい昨日出来上がったように磨き上げられている。 ディーダルガンジのヤクシーはチャウリという払子を手に優雅に立っている。完璧なモデリングを見せるこの像は、マウリヤ美術の秀抜な成果の一作例で、彼女によく似た男神像であるパールカム出土といわれるヤクシャ像より洗練されている。豊かな胸にネックレスをかけるだけで上半身裸のこのヤクシーは、サリーで豊かに腰をまとい、その上に立派な止め金と前にサッシュのある5連の珠のついた紐で出来た腰飾りをつけている。この作品にはアケメネス王朝下の西アジアの美術要素の模倣があるにもかかわらず、この像をよく見る誰もが、両足を揃えて立つサマパーダの姿勢から顔の表情や装身具、そして像全体から発散するあか抜けした感じに至るまで、これこそインド人の感覚の浸み込んだインド的創造であることを確信するであろう。ディーダルガンジのヤクシー像には、ランプルヴァーの牡牛と呼ばれるあの偉大な彫刻をも含めてインドに芸術的仲間がおり、それらのどれもが一箇の巨大な石から彫られているのである。

今回の展覧会に陳列されるその他のヤクシー像の中に、紀

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

元前１世紀の有名なボドガヤのヤクシー(no.8)がある。ボドガヤのヤクシー像はディーダルガンジのヤクシー像とは対照的に体をまんじ形にひねった姿勢で立っている。この像は強い曲線的襞のある腰布と腰飾り、そして縦に襞のあるサッシュでよりはなやかに身を装っている。どこか陽気なところのあるこの像は、今にも踊り出しそうにみえる。仏塔の欄楯にいつも官能的な姿態で高浮彫りされたこれらのヤクシー像は、シュンガ美術を代表するものである。もう一体の素晴らしいヤクシー像（no.11）はマトゥラーからのものである。髪を豊かに結い上げて足を組むこの堂々たる女性の像は、両手にサッシュを持って踊り始めようとしている風に見えるので、ナティー（踊る女）と呼ばれている。シュンガ時代の他の多くの作品が20年前日本に送られたが、今回の展覧会にはサンチーからもヤクシー像（no.10）一体が含まれている。もともとこの像は、サンチーの塔門の柱と横の梁をつなぐ持送りとして彫られたもので、固い石が蜜蠟のように扱われている点で、石の彫刻の傑作といえるものである。この像の体の線、ポーズ、そして空中での軽やかな動きは、サンチーの彫刻家たちの優れた芸術的手腕を物語るものである。彼等は塔門のなげしや横木に見られるように、象牙細工師のそれにも匹敵するような繊細な仕事が出来た一方、芸術的技術の離れ業であると同時に、仏陀の教えへの深い献身をもあらわす不朽の彫刻を、石に刻むことが出来たのである。

クシャーン時代に作られたヤクシー像は、それだけで一部類をなしている。それらの像はいずれも小枝を手に木ともつれ合っているように彫られ、建築物の持送りや欄楯を作り上げている。マトゥラー出土のヤクシー像（no.21）は、満開のチャンパカの木の下に立って、欄楯の内にある聖域を今にも拝み出しそうである。マトゥラーのソンクから新しく発見されて有名になったヤクシー像（no.20）は、この種の彫刻では最高の作品の一つである。このヤクシーは、ひざまずいているこびとの背に、片手に木の小枝を持ち、もう一方の手を腰において、まんじ型に体をひねって立っている。この典型的なポーズから、彼女はシャーラバーンジカーとして知られているが、それはアショーカ・ドーハドという伝説を思い起こさせる。すなわちアショーカの木は、美しい乙女に触れられることによってのみ花を咲かせるというのである。

ヤクシー、シャーラバーンジカー、スーラスンダリの伝統は、インド各地で、あらゆる地域的様式の中に発展した。この展覧会にも、多くの地域からの素晴らしい作例が含まれている。ラージマハル出土の鳥を従える優美な婦人像（no.52）の曲線はややおさえめの流動性を見せている。またギャーラスプルで出土したチャンデッラ時代のヴリシュチカー（樹神）像（no.69）は、並はずれた魅力と威厳をそなえている。繁殖力の原理や水と大地の存在論に密接に結びついているものに、実在の、あるいは神話にだけ登場する動物たちや、格は余り高くないが大きな力を持つ神々がある。こびとや、水生、陸生の動物たちが、しばしばヤクシーに踏みつけられた恰好であらわされる。彼等はあらゆるところで、女性軍に圧倒されるのを喜んでいるかのようにみえる。しかしながら他のある場所で、彼等はもつれ合う蛇の薄浮彫りとか、象のパネルとか、波うつ花のデザインに、彼等独自の重要性を発揮している。そのような作品の一つに、パウニ出土の樹下竜王像をあらわす浮彫り石柱(no.2)がある。ここでは薄浮彫りの蓮の花、龍王像、そして花の輪で飾られた木のすべてが一体となって、ヤクシャ達に守られた生命と悟りの聖なるシンボルとなっている。またサンチーの南の塔門の断片(no.9)に見られるように、動物は力強い獅子や象としても姿を見せる。象はあるジャータカ（本生譚）の一場面をあらわしているが、獅子は四方を守護するように地平線を見下している。３世紀、クシャーン時代の獅子の彫刻（no.34）と、ナーガールジュナコンダの浮彫板に描かれた象（no.38）は、インド人がこれら動物に対して抱く愛情のあかしともいえる。13世紀にコナーラクで制作された神話的怪獣ヴィヤーラ(no.73)は力強く男性的である。またサールナート出土の怪獣と戦士をえがく作品（no.48）は、神話にあらわれる怪獣レオグリフと人間の姿で複雑に構成されたものである。ここに刻まれた戦士たちは見かけだけ恐しく見える。この彫刻は動物と戦士のかたちが斜めに、しかも立体的に配置されている点で傑作といえるが、怪獣の跳躍は、下の戦士の飛んでいるような動きと、上の騎士の細く伸びた胴によって暗示されている。同じ様に面白いのは、やはりレオグリフに乗っているもう一人の戦士の像(no.49)で、見事な丸彫りの作品である。彫刻の作品として完全ではないが、怪獣の動きは戦士の手綱にすがりつく様子で示され、螺旋状に腰をひねる様は目ざましい跳躍の瞬間を暗示している。

あまり重要でない神々の像では、ピタルコーラのヤクシャ(no.6)が国際的に名高く、ずんぐりと頑丈な体躯と人なつっこい笑顔で世界中の人気をさらっている。制作の範囲、技術、そして種々様々の相をもつ生命と人間のかたちへの関心は、アヒチャトラー出土のクベラ（no.19）のような人気者からも明らかである。よく書かれているように、クベラはヤクシャたちの長として宇宙の北の方角を守り、ガネーシャと仏教の富の神であるジャンバラに関係がある。

ヤクシャ像とヤクシー像、動物と植物は、仏教美術とジャイナ美術、例えば柱頭やアーヤーガパッタ、浮彫りの断片、仏塔あるいは横長の浮彫板に、すべて同じ様にあらわされる。そして仏塔の破片は、異なった要素がいかにして幾何学模様の中におさまるかをよく示している。紀元前１世紀に制作年代のさかのぼるブランディバーグからの柱頭(no.7)では花模様がきわめて装飾的である。両側に渦巻き状のヴォリュートのついた長方形のこの柱頭には、パルメット模様、円花模様、波形模様等が繰り返されている。マトゥラー出土のジャイナ教の浮彫板であるアーヤーガパッタ（no.17）は、形もデザイ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

ンも完璧で、象徴的意義をもっている。四角い板の中に円があり、その円の中にジャイナ教祖が三宝のシンボルと他のおめでたい品物で囲まれて坐っている。ヤクシャとヤクシーが四隅を占め、ガンダルヴァの飛ぶ姿が外側の円の帯に刻まれている。宇宙全体が、求心力と遠心力の完全に並置されている一つのデザインに包まれている。アーヤーガパッタは、マンダラの構想というインド美術、つまり仏教、ジャイナ、ヒンドゥー美術の普遍的な伝統の先駆をなすものである。

仏陀の像が最初に東南アジアに伝えられたのは正確に何時であったかはわからないが、東南アジア、中国、朝鮮半島、日本、インドネシアへの釈迦牟尼の教えの伝播は、これらの国々が共通に受けた遺産である。初めはただシンボルであらわされた釈迦牟尼や弥勒菩薩、パドマパーニやヴァジュラパーニ、そしてローケーシュヴァラなどの、菩薩というテーマで作られた彫刻は、とくに紀元前1世紀から後9世紀を通じて、インド美術の伝統の大きな構成要素になってきたのである。今回の展覧会のために選ばれた仏伝図を描く古い作例の一つに、ナーガールジュナコンダ出土のものがある（no. 37)。縦長のこの浮彫板には、下から仏陀が菩提樹近く立っている場面、彼が弟子達と話している場面、そして供養者が彼を崇めている場面が、薄浮彫りであらわされている。またマトゥラー出土のパネル（no.31）には、仏陀の生涯の重要な場面が描かれている。この板の右上部に仏陀の誕生があらわされているが、ここに立つマーヤー夫人の姿態は、豊穣を象徴するヤクシー像を思い起こさせる。面の不均等な配分と縦と横のかたちの釣り合いは、この作品になめらかな動きを感じさせる。ナーガールジュナコンダからのもう一枚の浮彫板(no.35)は、3区画に分けられ、真中に仏陀の誕生が描かれている。ここでも仏陀の母マーヤーは木の下に小枝を手に立ち、そのまわりで侍女たちがめでたい瞬間の到来を歓迎しようと待ちかまえている。異なった高さや面をもつ数知れない人々の姿は、安らかな流れを見せながら重なり合っている。囲まれたスペースにもたらされた動きと、多勢の人間の集る場面の描写は、ナーガールジュナコンダの芸術家たちを魅了したのである。一つの壮大な仏塔がこぢんまりとあらわされた浮彫板（no.36）には、仏陀が中央に立ち、その背後に並んだ柱は吉祥を暗示する。仏陀の両側に刻まれた飛天は、彼等の流れるように長い脚で上部のアーチ型の空間を埋めている。供養者や守護者、帰依者や獅子が、中央に立つ仏陀の両側を守っている。

仏伝図と七仏を描くマトゥラー出土の2世紀の浮彫板(no. 26）は、その特質と彫り方が異なるものである。ここに描かれた仏陀の生涯のエピソードは、それぞれ別の龕におさめられている。仏陀の生涯を物語る浮彫板の制作は、シュンガ、クシャーン、シャータヴァーハナ、そしてイクシャヴァーク時代にさかんであった。今回展示される作品は、説話の方法と、限られたスペースにこみ合っているとか、ぎごちなさを感じさせずに、数えきれない程の人の姿を刻むことの出来た、彫刻家たちの才能を代表するものである。細長い手足の男と女の姿でうずめられたナーガールジュナコンダの浮彫板は、自然でしかも魅力的な流動性をそなえている。一方クシャーン時代にマトゥラーで制作された浮彫板は、もっと鋭く彫られている。説話彫刻の手法と技術がインドで徐々に変化して行ったことは、仏陀の生涯に関連のあるこれらの浮彫作品から明らかである。

説話的浮彫りは、石のパネルや欄楯の像を通して、仏陀の教えを伝えようとする者たちの唯一の関心ではなかった。いったん仏陀の彫刻が（2世紀頃）紹介されるや、それはインドのあらゆる地方で、創造力をもった人達の手で造られ、造り直されたのである。仏像は、5世紀以来世界の各地域で知られて来たが、仏像が出来たのはギリシア・ローマ美術の影響によるものか、それが初めて作られたのはガンダーラ地方だったのか、マトゥラーだったのか、いまだ異論のあるところである。にもかかわらず、当時マトゥラーが最も偉大な仏像制作センターの一つであったことは明白である。クシャーンの仏立像（no.25）は、内省的な凝視をしている。衣文の曲線にはリズミカルな特色がみえるが、それは動きのない顔付きと、拝む者に自信に満ちた保証を与える両手と対照的である。施無畏印の右手と握りしめた左手は完全に釣り合いがとれている。つぎの仏陀のトルソー（no.40）は全く異質のものである。衲衣はゆるやかにうねった線や曲線をえがいて体にまといついているが、これは今世紀初頭、インド美術に余り共鳴しなかった美術史家たちにも、非常に高い評価をさせたものである。この像と全く対照的な性格を見せるものに、同じように静かで穏やかではあるが、重そうに衲衣をまとったガンダーラの仏立像（no.16）がある。その重々しく押し出しのよい態度の中に、この像は生活経験の集積と、人類に救済をもたらすという口には出さない秘密を、合わせもっているようである。

やがてグプタ時代に入って、それまでの重々しい衣装や半透明の生地で出来た衣類を着た彫刻は、偉大な力と美をかね具えコントロールのきいた制作のグプタ仏像群に兜をぬいだともいえる。グプタの仏像の中にサールナート出土の有名な仏立像(no.43)があるが、この像の衲衣は最小限に暗示されている。つまり着衣の襞は消えて、体にまといつく衣の存在だけがほのめかされているのである。この作品に感じるものは、体に包まれた心であり、またその体にしみ通る精神の光である。この像の顔、首、胴、そして手足の彫り方は、グプタ美術独特のもので、ただサールナート出土の仏頭（no.42）がその好敵手といえるであろう。同じように力強く感動的なのはクシャーンからグプタ時代にかけて彫られた仏坐像の数々で、特に名高いのはアヒチャトラー出土の仏三尊像（no.30）とマンクマール出土の仏坐像（no.41）である。きびしい美しさのある出来ばえが、これら2体の坐像を特徴づけている。

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

両作品には内省的な一意専心の気迫が吹き込まれているようだが、これらを作った彫刻家が一方（no.30）には転輪聖王の観念を、そしてもう一方（no.41）には内面的な光を示唆しえたのは驚くべきことである。マンクマールの仏坐像は今回初めて展覧会に出されるわけだが、銘文に加えて法輪のシンボル、獅子そして供養者の刻まれた台座を完全に備えた、まことに重要な作品である。

よりわかりやすいのはナーランダーの青銅製仏像（no.44）であるが、これらに匹敵するものは、アジアの多くの地域、特にタイ国、韓国、日本で見出される。また石に刻まれた菩薩像、弥勒像、ナーガラージャ竜王像（no.32）、さらにジャイナ教祖ティールタンカラの像（no.39）は、仏陀の像によく似ている。見事にコントロールが効いて抵抗しがたいところのある仏頭（no.33）、クシャーン彫刻の優美で官能的な特質を見せる菩薩頭部（no.24）、威厳ある男性的強さを持つ弥勒菩薩立像（no.22）、そして流麗な動きを感じさせるアマラーヴァティー出土のパドマパーニ像（no.14）は、これらの制作を可能にした意気と想像力、そして技法の自在さをわからせてくれるであろう。

「インド古代彫刻展」の第3のグループは、戦士や王座についた王たち、遊女や抱擁する男女等、俗世界の生活に関連した作品である。年代的にいちばん早いものは、2世紀にマトゥラーで制作され、一般には「チャシュタナの像」と呼ばれているクシャーンの王公の巨大なトルソー（no.18）で、赤い砂岩で彫られた傑作である。長い上着とその下のズボンをあらわすのに、鋭くかどの立った石の刻み方をしているが、これはマウリヤ時代の彫刻のたくましく重量感のあるモデリングとよい対照をなしている。今回陳列されてはいないが、かの有名なカニシュカ王の像は、いかにも王者らしく威風堂々としたもので、これら一連の丸彫りの肖像の頂点に立つものである。これらの像はあたかも刀で刻まれたようで、固苦しい線が多く、垂直線が目立つ。

マトゥラー出土のヴァサンタセーナーの像（no.29）という作品は、酔態をみせるヤクシー像とも考えられ、何十年もの間美術史家を魅了して来たものである。この作品の女主人公がはたして遊女ヴァサンタセーナーかどうかについては論争の余地のあるところだが、構図の美しさではすぐれたものである。ひざを地についた姿勢の遊女と2人の従者は、企てた逃走を自制したことによる心の動揺といったものを押えているようである。あふれるばかりに豊かなマトゥラー美術は、インドの各地域に伝えられた。そしてそれぞれの土地の固有の流派に条件付けられ、色々の芸術要素を吸収しながら、多くの地域的流派が中世初期と後期に徐々に形成されたのである。8世紀から9世紀にかけて、そしてとりわけ10世紀に入ると、チャンデッラ、パラマーラ、ガンガー、パーラ、パッラヴァ、そしてチョーラ等の流派がはっきり区別出来るようになったが、しかも互に関係を保ち合っていた。

われわれの感覚に訴えて来る官能性と独特な宗教的熱情でよく知られているカジュラーホ寺院からは、4点の作品（nos. 65—68）が選ばれている。武器をふり上げたポーズで背面から描かれた女の戦士たちは、わき上がるような、重量を感じさせない動きをみせる傑作である。間近に来ても触れることのない彼女たちの胴や、からみ合った下肢を通して、この2人はカジュラーホ特有な曲線と斜線の中でバランスを保っている。何千何百もの女戦士の像や抱擁する男女の像は、カジュラーホ寺院の壁に所狭しと並べられている。愛の行為を意味するミトゥナという名でよばれる男女像（no.68）は、ただ美しいばかりでなく、きわめて象徴的な意義をもつものであるから、人間生活のあらゆる様相の描かれたカジュラーホ寺院全体の観点から眺められ、鑑賞されるべきである。カジュラーホ寺院に詣でる帰依者たちは、まずその壁面を埋める無数の彫刻を眺めて、あらゆるムードや感情、人生の諸相を経験する。そして彼等は豊かでしかも超然とした気持になって内陣に入るのである。われわれがカジュラーホ寺院の壁に見るものは、知ってもよいがそのとりこになってはならない、カーマとラティ、欲望と快楽である。遠くオリッサ地方にはブヴァネシュワル、プーリ、そしてコナーラクの寺院がある。コナーラク寺院の神秘的怪獣ヴィヤーラは、活力あふれた出来ばえである。ナラシンハ王（no.74）は、彼に帰依する臣下たちに囲まれて王座に坐るが、この作品は緑泥岩を用いた異なった種類の細工を見せる。これは石に刻まれた完璧なミニアチュール作品ともいえようが、ここに思い思いの恰好でえがかれた人たちの姿は釣り合いよく配置され、かれらに囲まれた主人公ナラシンハ王は、いかにも権力を発揮しているかのようである。王者らしい風格をもつことでこれに匹敵する作品として、制作年代の早い6世紀の王妃らしい婦人の胸像（no.50）がある。

次に来るのはヒンドゥーの神々で、まずターラーやガンガーなどの女神像の一群である。ガハダヴァーラ出土、11世紀の四面の金剛ターラー菩薩（no.62）とナーランダーのラジョールガル出土、黒い玄武岩製のターラー菩薩のトルソー（no.63）は、共に非常に特色のある作品である。豊かに結い上げた髪を飾り、華やかな装身具や優美な腰帯をつけたこれらの女神像は、女性の美と本質を余すところなく発揮している。同じ様に優雅な作品として、デーヴィーともよばれるウマー女神の青銅製立像（no.60）、アヒチャトラー出土のパールヴァティーの頭部（no.45）、あるいはバローダ博物館の払子を持つ婦人供養者像（no.53）などがある。今回の展覧会では、ヴィシュヌ神や彼の化身であるクリシュナの彫像は多くないが、それでも3点の秀れた作品が入っている。それらはデーオーガル出土の「ヴィシュヌに救われる象王ガジェーンドラ」（no.51）、マトゥラー出土、5世紀のヴィシュヌ立像（no.46）、そして蛇に乗る、カーリヤダマナとしてのクリシュナの躍動的な青銅像（no.61）である。宇宙の復原力の本源としてのヴィシュヌ神

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

は、何世紀も、特に4世紀と5世紀に、そしてさらに11世紀から13世紀にかけて、インド彫刻界に君臨して来た。今回展観されるヴィシュヌ関係の作品は、コントロールのきいた控え目の手法、完全に立体的にあらわされた形態、そして図像学的に忠実である点などで共通している。

今回の展覧会の最後を飾るのは、ヒンドゥー教で最高に強いとされるシヴァ神関係の彫刻である。このシヴァ神が、偶像としてあらわされる以前から、やがて宇宙の律動を象徴する偉大な踊り手となるまでに、数えきれないほど表現されたことは、シヴァに関する神話が何世紀もの間、いかにインドの彫刻家たちを刺激して来たか証明するものである。5世紀の制作であるマディヤ・プラデシュのコーホ出土のシヴァ神の顔のついたリンガ（no.47）は、非偶像的なものと偶像的なものとが一体となって出来たものである。シヴァ神の顔は、彼の生殖力を象徴するリンガ石柱からあらわれる。シヴァは石柱の中からその一部として浮き出して来たが、またその石の中にのみ込まれるであろう。この作品では、人間的特徴と男性のシンボルであるリンガがあざやかに混和している。10世紀からの作例としては、マディヤ・プラデシュのヒングラージュガル出土のシヴァ神とその妃パールヴァティーの高浮彫り(no.57)がある。この作品では、シヴァはパールヴァティーと一緒に牡牛ナンディの背に坐り、彼等の家族と守護者たちに囲まれている。ナンディはうれしそうに、軽々と神々しい夫妻の重みを支え、ガネーシャ、ブリンギー、カールティケーヤがそれをとり囲んでいる。タミールナードゥからのトリプラーンタカとしてのシヴァ神の青銅像（no.59）は非常に珍しく、見事な出来ばえで、チョーラ美術の粋ともいえる作品である。3つの町を滅したというシヴァ神は、威厳に満ちた態度に慈悲の相を見せて立つ。かすかに腰をひねったアーバンガというポーズで、シヴァは両手に弓と矢か、楽器のヴィーナーを持つしぐさをしている。シヴァの顔、冠、両肩、胴、そして手足のモデリングは完璧で、作者がこの像に与えた慎ましい表現には素晴らしいものがある。ウッジャインから来た「踊るシヴァ神像」(no.56)は、中世期初頭、つまり9世紀から10世紀の石の彫刻の最高峰といえる。この種のシヴァ神像は普通ナタラージャと呼んでいるが、ここではシヴァ神がトリバンガといって体を三段に曲げたポーズで踊る姿にあらわされている。片足を大地につけ、もう一方の足は踊りの動きを始めるのか、今まさに上げようとしている。シヴァ神はその10本の手にいろいろの道具をもつ。一組の手は、施無畏印と腰にあてた手つきをあらわし、二番目の手には三叉のほこを、三番目の手には小さい太鼓を持っている。頭上にあげた2本の手は花の輪の代わりにでもするのか、蛇をつかんでいる。五組の手の律動的でダイナミックな動きは、シヴァの顔に浮ぶ静かな落ち着きと見事な対照をなしている。シヴァ神の踊りのリズムと動作は、彼の脚の間に出来た斜方形の空間に刻まれた、小さな像にも繰り返されている。ナンディはしゃがんでいるが、おかしそうに踊る主人を見上げて賞讃を送っているようである。これはナタラージャの美しいラリタの踊りである。ナタラージャとしてのシヴァ神の踊りを表現する決定版に、タミールナドゥからの青銅像（no.58）がある。この作品は、停滞と活動の面をもち、宇宙の間断のない変動の声明と創造の火であり、大地の音楽とリズム、大洋やガンガー河の波の絶え間ない動きをあらわし、無知を踏みにじり、悟りをもたらし、そして世界に救済と解脱を与えるという点で、インド美術の完全な象徴といえる。完全に円い光を放つ輪の中で、ブジャンガトラーシータという踊り方で踊るこのシヴァ神は、宇宙に繰り返される進化と退化の永遠の動きを表象するものである。

Additional Secretary
Ministry of Education and Culture
（インド政府教育文化省次官補）
（訳 笹口玲）

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

EXHIBITION ON SCULPTURES OF INDIA

Dr. Kapila Vatsyayan

The seventy-four sculptures comprising this exhibition present a spectrum of Indian art, especially that of stone and bronze sculpture produced between the third century B.C. and the thirteenth century A.D. They are drawn from diverse regions of India such as Mathura, Bihar, Orissa, Madhya Pradesh and Tamil Nadu. Examples, however, from Kashmir, Andhra Pradesh, Kerala, and Karnataka are largely excluded. Amongst these, there are a few familiar figures which travelled to Japan twenty years ago and through this exhibition, there will be a renewal of friendship. A number of others were included in the exhibition "In the Image of Man" held in London in 1981. A few were totally unknown, unexposed to public gaze, until their recent acquisition by the National Museum of New Delhi from private collections.

In the exhibition which travelled to Japan twenty years ago, the period covered was more extensive, reaching back to the seals and terracottas of Mohenjodaro and Harappa, on the one hand, and to eighteenth century A.D. miniature paintings, on the other. This exhibition has a different focus. It revolves around monumental Indian sculpture executed in high or low relief, carved of rough stone, buff or lime, made of granite, or cast in metal. The choice has been largely determined by the refinement of the spirit within and the expression in beautiful form without and the impact these have on the beholder. Neither chronological development of artistic style nor themes nor representation of regional schools has been the criterion. Nevertheless, the sculptures in this exhibition speak of the multifaceted expression of the Indian mind where certain themes and motifs are repeated irrespective of their belonging to Buddhist, Hindu or Jaina monuments or to particular periods in history or diverse regions of India. The themes and motifs are almost universally pan-Indian, or one may say pan-Asian.

Amongst the many motifs which can be so identified, one finds a special representation in this exhibition. This is the *yakshī*. Called by various names—*yakshī*, *shālabhanjika* or *vrishchika*, *surasundari*, or innumerable other names—these beautiful women are the symbols of fertility and the heralders of fulfilment, fecundity and abundance. Primarily, they represent water cosmology, emerging as they do from the primeval waters. They stand on aquatic animals such as fish, tortoises, alligators, and dwarfs. They appear early in Indian art as Mother Goddesses and are known by some of the most exquisite pieces of terracotta and stucco art of the prehistorical period. Later, they are always seen in conjunction with trees, plants, fruits or birds. Sometimes they hold implements in their hands. Occasionally, it can be a simple cage of a bird or a parrot or a sword or a mirror. It is these numerous unidentified *yakshīs* and *vrishchikas* which crystalise into the monumental figures of the great river goddesses who guard portals. The Gangā and Yamunā figures of the Kailāsanātha Temple of Ellora, the Dah Parvatia Temple of Assam, and the overpowering female guardians of Madura, are the direct inheritors of the *yakshīs*.

One section in this exhibition focusses on this motif. The most outstanding amongst these is the Didarganj *Yakshī* of the third century B.C. belonging to the Mauryan period (Pl. 1). Much has been written about her and her majestic stance where weight and mass are equally balanced. Bending slightly forward, she is carved out of buff stone and polished to a finish that looks as if it were executed only yesterday. She stands elegantly holding a *chauri* (flywhisk). Perfectly modelled, she is one of the finest achievements of Mauryan art, far more refined than her male counterpart, the *Yaksha* of Parkham (not exhibited). Sparsely clothed above her waist, but adorned with a necklace which falls between her breasts, she is richly draped with a saree, a five-string girdle with clasps and a central sash. A close look at this *Yakshī* will convince anyone that despite Achaemenian West Asian echoes, this is an Indian creation imbued with an Indian sensibility, ranging from her *samapāda* stance and her countenance, to the jewellery and, above all, to the refinement of feeling which emanates throughout her. She has other companions in India, especially that great bull called the Rampurva bull. Each of these is carved from a single piece of massive stone. This *Yakshī* is being seen outside the Patna Museum, in which she was housed four decades ago, for the first time.

Of other *yakshī* images included in the exhibition, there is the famous first century B.C. *Yakshī* of Bodh Gaya (Pl. 8). In contrast to the Didarganj *Yakshī*, the *Yakshī* from Bodh Gaya stands in a swastika pose. She is more richly adorned, with lower garments rich in curvilinear folds, and a girdle and sash decorated with vertical lines. There is a vivaciousness about her, and she seems about to commence a movement of dance. Railing figures executed in high relief, always sensuous in form, are typical of Shunga art. Another magnificent example of *yakshī* comes from Mathura (Pl. 11). The stately lady with her crossed feet holding a sash in each of her hands and elaborate coiffure, is about to start a dance. Understandably, she has been identified as a *Natī*, a dancer, and there are many others of this period which have been exhibited in Japan. In this exhibition is also included one of the most outstanding *yakshīs* from Sanchi (Pl. 10). Originally a bracket figure connecting a vertical and a

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

horizontal beam, she is a masterpiece of stone sculpture in which the stone has been treated as if it were wax. The contours, the stance and the weightless movement in space speak of the great artistry of the sculptors of Sanchi. While on the one hand they could do miniature work equal to that of the ivory workers as is evident in the architraves and lintels, they could also, on the other, carve monumental sculpture with stone, as much a great feat of artistic skill as an expression of deep commitment to the message of Buddha.

The Kushan *yakshīs* are in a class by themselves. They invariably hold branches in their hands, and are intertwined with trees, constituting a part of architectural brackets or railing figures. The *Yakshī* from Mathura (Pl. 21) stands under a *champak* tree in full bloom. She seems ready to offer obeisance to a shrine within. The famous newly discovered *Yakshī* from Sonkh, Mathura (Pl. 20), is an exquisite example of this motif; she stands in a characteristic swastika pose on a kneeling dwarf, holding a branch of a tree in one hand, and rests her other hand on her hip. In this pose, she is known as the *shālabhanjika* and recalls that beautiful myth called *Ashoka Dohad*. It is said that an *Ashoka* tree flowers only upon the touch of a beautiful woman.

The tradition of the *yakshī*, *shālabhanjika* and *surasundari* developed in all parts of India, in all regional styles (Pl. 13). Included in the exhibition are splendid examples of the same motif drawn from many regions. The curvilinear movement of the graceful lady with a bird from Rajmahal (Pl. 52) has a restrained fluidity. Of unusual charm and dignity is the Chandella *Vrishchika* from Gyarspur not exhibit. Closely related to the principle of fertility, water and earth cosmology are animals—real and mythical—and minor deities of great power. Dwarfs, as well as aquatic and other animals, are often trampled by the *yakshīs* and they appear to relish this feminine overpowering. However, elsewhere they receive importance on their own whether as low reliefs of the intertwined serpent or panels of elephants or great twisted floral designs. One such is the *Nāgamuchalinda* panel from Pauni (Pl. 2). The floral and aquatic motifs, the lotus, the serpent and the tree are interlaced: together they are a sacred symbol of life and enlightenment guarded by the *yakshas*. Elsewhere animals appear as mighty lions or elephants as in the fragment of the South Gateway of Sanchi (Pl. 9). While the elephant is part of a whole forest scene which narrates a *Jātaka* tale, the lion guards the directions and overlooks the horizon. The lion from the Kushan period, the third century A.D. (Pl. 34), and the elephants in the screen panel from Nagarjunakonda (Pl. 38) are evidence of the affection in which man holds them. The powerful Vyala, the mythical animal, from Konarak of the thirteenth century A.D. (Pl. 73) is a virile being. The leogryph and two warriors from Sarnath (Pl. 48) is a complex composition of human figures and a mythical animal. The warriors appear ferocious only apparently. The plastic arrangement of forms in a series of diagonals make this panel from Sarnath a masterpiece of execution. The leap of the leogryph is suggested through the flying movement of the warrior below and the extended torso of the rider above. Equally interesting is another warrior on a leogryph (Pl. 49). Modelled in the round, it is a splendid sculpture. Despite its fragmentary nature, the sense of movement suggested by the warrior holding on to his stirrups and the screwlike twisting of his waist indicate the moment of a mighty leap.

Amongst the minor deities, the *Yaksha* from Pitalkhora (Pl. 6) is internationally famous. His stocky, solid form and his amiable smile have made him popular throughout the world. The range of execution, skill and concern with life in all its diversity and human form is evident from other favourites such as the Kubera from Ahicchatra (Pl. 19). Much commented upon, this deity, as the chief of *yakshas*, guards the northern quarter of the universe and is connected with Ganesha and Jambhala, the Buddhist God of Wealth.

The *yakshas* and the *yakshīs*, and the plants and the animals all come together in Buddhist and Jaina art, in either pillar capitals or the *ayagapatta* or in fragments of reliefs of motifs, *stūpas* or screen panels. The *stūpa* fragments are characteristic of this coming together of varied elements in geometrical design. In a capital of the first century B.C. from Bulandibagh, floral motif becomes decorative (Pl. 7). On the rectangular capital with volutes, the palmettes, rosettes, wading scroll waves and spiral motifs are repeated. Perfect in form and design and of great symbolic significance is the square *ayagapatta* from Mathura (Pl. 17). Within the square is a circle and within the circle Jina sits surrounded by the symbols of the *Triratna* and other auspicious objects. *Yakshas* and *yakshīs* occupying the corners, and flying Gandharvas are depicted in an outer concentric circle. A whole universe is contained in a single cosmic design where centripetal and centrifugal forces are perfectly juxtaposed. The *ayagapatta* is a precursor of the universal tradition in Indian art—Buddhist, Jaina, Hindu—of the conception of the *mandalas*.

While it is not known when the first image of the Buddha was transmitted to Southeast Asia, the spiritual journey of the Shakya Muni to different parts of the world, especially Southeast Asia, China, Japan, Korea and Indonesia, is the common heritage of many countries. Initially represented only by his symbols, the Bodhisattva, Shakya Muni or Maitreya, Padmapāni or Vajrapāni or Lokeshvara, sculpture revolving around this theme is a major component throughout the entire Indian artistic tradition, especially between the first century B.C. and the ninth century A.D. one of the early examples of the scenes from the Buddha's life included in the exhibition is that from Nagarjunakonda (Pl. 37). In the three sections of this panel, the scenes from the life of the Enlightened One are recorded in low relief. In one section, he is near a *Boddhi* tree, in another he communicates with his disciples and in the third, worshippers adore him. Another panel from Mathura (Pl. 31) portrays four scenes from the life of the Buddha. In one corner, the birth of the Buddha is depicted. Here Māyā, the mother of the Buddha, is reminiscent of the *yakshī* of fertility and her pose recalls the images of *yakshī* mentioned above. Other episodes from the life of the Buddha until his *Mahāparinirvāna* are depicted in the panel. The unequal distribution of planes and balancing of horizontal and vertical forms lend a sense of swift movement. Another panel of a slightly later period from Nagarjunakonda (Pl. 35) is divided into three registers in one of which the birth of the Buddha is depict-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

ed. As in the earlier panel (Pl. 31), here also Māyā stands under a tree holding a branch. Attendants are welcoming the auspicious moment. Replicas of *stūpas*, flanked by flying figures and surrounded by crowded devotees, are characteristic. Innumerable forms suggestive of different heights and planes fall upon each other in relaxing fluidity. Movement within an enclosed space and delineation of scenes of collective gatherings fascinated the artists of Nagarjunakonda. In a magnificent miniature *stūpa* slab (Pl. 36), a Buddha figure stands in the centre. The vertical columns suggest the auspicious symbols. Flying celestials are seen on either side. They fill the upper arch with their flowing, extended lower limbs. Worshippers, guardians, devotees and lions flank the Buddha image.

Different in quality and treatment is the panel of the seven Buddhas and the scenes from the life of the Buddha from Mathura of the second century A.D. (Pl. 26). Various episodes from the Buddha's life are depicted in this work. Each is contained in a separate niche. Narrative panels on the life of the Buddha were popular in the Shunga, Kushan, Shātavāhana and Ikshavāku periods. The few included here are typical of the manner of narration and the ability of the sculptors to contain countless figures in an enclosed space without giving a sense of crowdedness or clumsiness. The elongated limbs of the male and female forms of the reliefs from Nagarjunakonda have a fluidity which is as natural as it is charming. The Mathura panels of the Kushan period are more sharply depicted. The gradual changes in manner and techniques of narrative sculptures are evident from these reliefs revolving around the life of the Buddha.

Narrative relief sculpture was not the only concern of those who were trying to communicate the message of the Buddha through stone panels, railing figures and narrative scenes. Whenever the Buddha image may have appeared, once portrait sculpture revolving around Buddha was introduced (second century A.D.), it was carved, shaped and reshaped by creative hands in all parts of India. From the fifth century A.D. onwards, the Buddha image was known in other parts of the world. Debatable as it is, whether the Buddha image was the result of Graeco-Roman influence or created first in Northwest India or Mathura, it is today clear that Mathura was one of the greatest centres of sculptures of Buddha images. The Kushan Buddha (Pl. 25) has an inward gaze. The curves of his garment have a repetitive rhythmic quality. This is in contrast to the immobility of the face and the confident assurance of the hands. The *abhaya* hand and the *mushti* are in perfect symmetry. Of a different nature is the torso of a standing Buddha (Pl. 40). The garment clings to the body in wavy lines and curves that have evoked raving appreciation from even those art historians in the early twentieth century who where not particularly responsive to Indian art. In contrast in character is the heavily clad but equally calm and tranquil Gandhara Buddha (Pl. 16). Despite his heavy and portly demeanour, he represents that collecting together of experience of life and the quiet confidence of bringing salvation to humanity.

In the course of time, the heavy garments and the clothing of translucent drapery give way to the controlled and restrained execution of great power and beauty in the whole group of Gupta images of Buddha. Amongst these is a famous standing Buddha from Sarnath (Pl. 43). Although the robe is suggested, it is done so with the utmost economy. The folds of the drapery disappear to give place to a mere suggestion of clinging garment. It is a soul contained in a body and spirit of light which filters throughout the body. He is the perfect embodiment of compassion. The sculpturing of the face, neck, torso, waist and lower and upper limbs is typical of Gupta art, matched only by the head of Buddha from Sarnath (Pl. 42). Equally powerful and impressive are the sitting Buddhas, especially the Buddha with two attendants from Ahicchatra (Pl. 30) and the Mankumar Buddha of the Gupta period (Pl. 41). The austere beauty of their execution characterises both these seated Buddhas. Both are infused with the spirit of inward concentration. Nevertheless, it is remarkable how the artist has been able to convey the sense of the *chakravartin* in one (Pl. 30) and inner light radiating compassion in the other (Pl. 41). The Mankumar Buddha is being exhibited for the first time. It is an important piece complete with inscriptions, a pedestal of *dharmachakra*, lions and devotees.

More easily recognisable are the bronze figures of Buddha from Nalanda (Pl. 44). Parallels to these can be found in many parts of Asia, particularly Thailand, Korea and Japan. The Bodhisattvas, Maitreya, Nāgarāja (Pl. 32) and the Jaina Tirthankaras (Pl. 39) are close parallels of these Buddha images. The interesting variety found in the impressively controlled and overpowering quality of the head of the Buddha (Pl. 33), the delicate, sensuous quality of the Bodhisattva head (Pl. 23), and the masculine, stately power of the Bodhisattva Maitreya (Pl. 22) of the Kushan period and the flowing movement of Padmapāni (Pl. 14) from Amaravati will give an idea of the range of possibilities in vision, treatment and spirit.

The third section of the exhibition revolves around the life known to the mundane worlds of warriors, kings on their thrones, courtesans, and men and women in embrace. The earliest amongst these belongs to the second century A.D. The massive torso of a Kushan prince popularly called the Chashtana, executed in Mathura (Pl. 18), is a masterpiece in red sandstone. The sharp, angular treatment of stone in rendering the long coat and the drapery contrasts deeply with the modelling of the heavy and robust sculpture of the Mauryan period. The stone figure seems to have been chiselled with a sword. Angular lines predominate and verticals are pronounced. The famous Kanishka figure (not exhibited) is the culmination of a series of these portrait sculptures in the round which have a regal bearing.

A sculptural work from Mathura called the Vasantasenā panel (Pl. 29) has fascinated art historians for many decades. Whether or not the lady is the courtesan Vasantasenā is debatable, but the composition is remarkable for its aesthetic beauty. The two attendants, the courtesan in kneeling posture and the group contain both a feeling of movement, of attempted flight, and yet restraint. The exuberant Mathura art travelled to many parts of India. Conditioned by indigenous schools and local geniuses assimilating many influences, gradually many regional schools came into being in the early and the late medieval period. By the eighth-ninth century, and especially the

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

tenth century, the schools of Chandella, Paramara, Gangas and Palas, Pallavas and Cholas were clearly distinguishable, though still interrelated.

From the monuments of Khajuraho, known for their sensuous voluptuousness as well as their unique cultic fervour, are included four specimens (Pls. 65~68). The fighting male warriors in posterior view (Pl. 67) are a masterpiece of surging, weightless movement, convex and concave curves and tension and release. Through torsos which meet but not touch and lower limbs which are intertwined, volumes are balanced in a series of curves and diagonals typical of Khajuraho. The juxtapositioning of human forms as in male warriors, or men and women in embrace, are seen by the hundreds on the walls of Khajuraho temples. The couple from Khajuraho (Pl. 68) is as beautiful as it is of symbolic significance, to be seen and appreciated in the context of the totality of the temple, where all aspects of life are depicted. The devotee savours all the moods and feelings and varied facets of life. Enriched and detached, he enters into the precincts of the sancturary. This is love and *Kāma*, desire and pleasure, to be known but not to be ensnared in. Far off in Orissa are the temples of Bhuvaneshwara, Puri and Konarak. The mythical animal Vyala shows one kind of workmanship full of vitality. King Narasimha in Pl. 74 sits on a throne with his devotees. This exhibits another type of workmanship in black chlorite. The panel is a perfect piece of miniature work in stone where all forms are distributed symmetrically, and space is occupied deliberately unevenly with different groups of figures. This allows the main protagonist, the King, to emanate a sense of power. Comparable in regal dignity is the bust of a lady (Pl. 50) belonging to a much earlier period, the sixth century A.D..

Next is the section of Hindu deities. There is a whole group of Tārās and Gangās. The four-faced Vajratārā from Gahadavala (eleventh century A.D.; Pl. 62) and the black Tārā in basalt from Rajorgarh, Nalanda (Pl. 63), are both impressive. Richly adorned, whether in coiffure or jewellery or elegant girdle ornaments, each is a spelndid example of female beauty and the feminine principle. Equally graceful are the bronze figure of the *Devī* (Pl. 60) and the head of Pārvatī from Ahicchatra (Pl. 45) or the devotee holding a *chauri* from the Baroda Museum (Pl. 53). Although there are only a few sculptures in the exhibition that show Vishnu or Krishna, there are three remarkable examples, one of the *Gajendramoksha* from Deogarh (Pl. 51), a standing Vishnu from Mathura (fifth century A.D.; Pl. 46), and a dynamic image of Krishna as *Kāliyadamana* (Pl. 61). Vishnu, as the principle of cosmic stability, dominated Indian sculpture for many centuries, especially between the fourth and fifth centuries and again from the eleventh to the thirteenth century. These examples share with each other a restraint of execution, control, and a perfection of plastic form and iconographic fidelity.

Finally, there is the group of images revolving around Shiva. The many manifestations of Shiva, from the purely aniconic to the great dancer of the cosmic rhythm, show how the myth of Shiva fascinated the Indian sculptor for centuries. The *Ekamukha Linga* from Khoh, Madhya Pradesh, of the fifth century A.D. (Pl. 47) is a coalescing of the aniconic and the iconic. His face emerges from the rock or the *linga*. The God emerges, as part of the rock, but he may well merge back into the rock. The blending of the human characteristics and the phallic symbol of *linga* is remarkable. Of a later date is the panel of Shiva and Pārvatī from Hinglajgarh, Madhya Pradesh (tenth century; Pl. 57), in which Shiva and Pārvatī sit on a bull and are surrounded by their family and their guardians. Nandi, the bull, is gleeful; he bears the celestial weight of the divine couple lightly. Ganesha, Bhringī, Kārttikeya surround the divine pair. Most remarkable and of the finest workmanship is Shiva as Tripurāntaka in bronze from Tamil Nadu (Pl. 59). This is Chola art at its supreme. In a slightly flexed *ābhanga* posture, the God stands, suggesting as if he were holding a bow and arrow or a *vīnā* in hands. The modelling of the shoulders, torso, limbs, face and crown is perfect. The reticence and the understatement of the artist is superb. Shiva, the Vanquisher of the three cities, stands in majestic poise, as an expression of benignity.

A Natarāja from Ujjain (Pl. 56) is another exquisite example of the early medieval period (ninth-tenth century A.D.). The God stands in a triple flexed position, i.e. *tribhanga*. While one foot rests on the earth, the other is about to be lifted for a dance movement. The ten-armed God holds many implements. One pair of hands are in *abhaya* and *katihasta* respectively; another holds a *trishūla*, and a third, a *damaru*. The fourth pair of hands clutch at a snake as a garland. The dynamism and the rhythm of each of the pairs of hands is juxtaposed with the calm equanimity of the expression on the face. The rhythm of the dance and movement of the God reccurs in a smaller figure contained within the rhombic space between the legs. Nandi sits squat. He looks up at his master in amusement and admiration. This is the *lalita* dance of Natarāja. The final statement of the dance of Shiva-Natarāja is the bronze from Tamil Nadu (Pl. 58). This is the perfect symbol of Indian art in its aspects of stasis and dynamism, in its statement of the incessant rhythm of the universe, the fire of creation, the music and the rhythm of the earth and the ceaseless movement of the waves of the ocean or the Ganga and the trampling upon ignorance, the dwarf to bring enlightenment, release and *moksha* to the universe. Enclosed in a perfect circle (*mandala* called *prabhāvati*), the God in his *bhujangatrāsita* mode of dance is symbolic of the eternal movement of involution, evolution, and devolution of the universe.

Additional Secretary
Ministry of Education and Culture

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

インド略年表

西暦	時代	歴史	美術史	関連地域	中国	日本
2000		インダス文明				
500		仏教、ジャイナ教おこる 釈迦入滅（486？）			春秋	縄
400						
		アレクサンドロス大王、インド侵入(326) マウリヤ王朝おこる（320頃－185）		アレクサンドロス大王、アケメネス朝ペルシア征服（330）	戦国	
300	古代初期	アショーカ王即位（269－232） 仏教、全インドにひろまる 二大叙事詩「マハーバーラタ」「ラーマーヤナ」次第に成立	アショーカ王石柱	バクトリアのギリシア人活動（アフガニスタン） パルティア王国成立		文
200		バクトリアのギリシア人、西北インドに侵入 シュンガ王朝おこる（185頃－30）		中国・前漢時代（206－後８）	秦	
100			バールフット塔門、玉垣 サンチー第２塔、玉垣 ボドガヤ玉垣 ピタルコーラ石窟 アジャンター石窟（第１期）	サカ族、西北インド(アフガニスタン、パキスタン）に侵入	前漢	弥
B.C. A.D.	クシャーン／アーンドラ	南インドにアーンドラ王朝おこる（30頃－後250）	サンチー第１塔、塔門	パルティア族、西北インドに侵入 中国に仏教伝来（後漢）		
100		クシャーン族が北インドに侵入、クシャーン王朝はじまる			後漢	
		クシャーン王朝カニシュカ王(129－152頃)	ガンダーラ美術 ガンダーラ、マトゥラー美術全盛（A.D.2C－A.D.3C） 南インド・アマラーヴァティー美術栄える			
200				ササン朝ペルシアおこる（226－651）		生
			南インド・ナーガールジュナコンダ美術（250頃－350頃）		三国	
300					西晋	

300						
	グプタ	北インド、グプタ王朝(320—A.D.6C末)				
				中国、敦煌石窟はじまる	東晋 / 十六国	古墳
		チャンドラ・グプタII世（375頃—414）				
400			マトゥラー仏教美術隆盛 サールナート仏教美術隆盛	中国、法顕のインド旅行（399—413）		
				中国、北魏朝（439）		
			ヒンドゥー教美術盛んになる	中国、雲岡石窟（460）	南北朝	
		中央アジアからエフタル族インドに侵入（480頃）	アジャンター石窟（第2期）			
500						
600		ハルシャ王（606—647）、北インド文化を再興			隋	飛鳥
		密教おこる		中国、玄奘のインド旅行（627—645）	唐	
	中世前期	南インド・パッラヴァ朝、チャールキャ朝	エレファンタ石窟	中国、義浄のインド旅行（671—695）		奈良
700			ヒンドゥー教美術黄金時代 エローラ=ヒンドゥー教窟 パーラ朝仏教美術隆盛=密教化			
				日本、東大寺大仏開眼（752） インドネシア、ボロブドゥール創建		
800		南インドにチョーラ朝おこる				平安
900					五代	
			青銅彫刻盛行 カジュラーホの諸寺院 ブヴァネーシュワルの諸寺院		北宋	
1000		ガズニーのマフムード、西北インド侵略		カンボジア、アンコールワット創建		
1100					南宋	
1200		回教徒、北インド支配（1205） インド最初のイスラム王朝・奴隷王朝（1206—1290）	コナーラク・スーリア寺	成吉思汗、モンゴル統一（1206）	元	鎌倉

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

インドの仏教美術

杉山二郎

5796

はじめに

紀元前3000年紀にインダス河流域にダムなどを造り、組織的な灌漑農耕を行なって平和な都市生活を送っていたインダス文明人は、短頭型・低鼻・唇厚く巻き毛の、色の黒い人種的特色をもっていた。農耕を基礎とした宗教は、五穀豊穣や幸福吉祥を祈る対象として、粘土をこねて造る稚拙ではあるが力強い素朴な造形感覚をもつ大地の女神、地母神(マザーゴッデス)を身近に置いていた。今日モヘンジョダロやハラッパーなどの都市遺跡から出土する、おびただしい粘土製の遺品は、これから考えるインド人の美意識や造形感覚の基本の一つとなっている。

紀元前1500年ごろ、北方ステップ地帯から遊牧騎馬民族であるインド・アーリア族が、大挙してこの平和な肥沃帯に侵入征服した。現在のインダス河の周辺はすっかり沙漠化してしまっていて、かつて豊潤な農村都市があったなど考えられないくらい変化してしまっている。この文明の滅亡が、遊牧民アーリア人の牧場帯化するための農耕環境の破壊の結果なのか、それともインダス文明人が煉瓦をたくさん造るために森林を伐採した結果、植物生態を変えた公害による不毛化に、侵略の打撃が拍車をかけて滅亡してしまったのか、諸説あってはっきりしない。これはわたくしたち日本人にとっても無縁ではあるまい現象と思われる。

ともあれ、このアーリア人の侵略征服によってインダス文明人も侵略者アーリア人もまた、東にあるガンジス河の肥沃な農耕帯に移動した。先に触れた人種的特色をもった人たち、これをドラヴィダ人(Dravidians)と呼んでいるが、デカン高原の密林帯にも多く遁げこんだらしい。長頭型、鼻の高い、色の白いアーリア族は遊牧民の常として少数ながら、今度は農耕社会の上に宗教的にも社会政治上にもバラモン階級、クシャトリア（武人）階級として君臨した。祭祀神事をあつかうバラモン階級は、自分たちの身分職掌の特権を確立して世襲制とし、社会的に分離し四姓制度(カースト・システム)をしいた。四姓はバラモン(brāhmana、婆羅門・司祭者)、王族クシャトリア(kshatriya、刹帝利)、ヴァイシャ(vaiśya、毘舎、庶民―農工商―)、シュードラ(śūdra、首陀羅、奴隷)の四階級であり、「バラモンは最も尊く、王族がそれに次ぎ、奴隷が最も卑しいと考えられた。異なった階級の間では結婚は制限せられた(後代になると多数のカーストが成立し、異なった階級の間では結婚と食事を共にすることが禁ぜられ、若干のカーストは不浄と見なされるに至る)。司祭者たるバラモンは社会の指導者として祭祀・教学を独占し、〝人間である神〞として尊崇せられた。祭贄によって神を満足せしめ、布施によってバラモンを満足せしむるならば、この両種の神々は人を天界に導くという。バラモンは3千余年の歴史を通じてインド文化の担持者である」(中村元著「インド思想史」)といった特質をもっている。

このカースト制度は今日のインド社会に厳然として残っている。この人間である神が、宇宙現象や天然事象を観念的に構想し、その神々の姿を具体的に造形しなかった。ここにインド文化、インド人の思惟方法の特色として、幻、観念の世界の展開がみられる。だからインド人の造形活動は、カーストの下層にいる農民や隷民が、大地にひそむ精霊としての地母神、さらにはマンゴー樹、菩提樹に棲むと考えた樹神ヤクシャ、ヤクシニーの男女神、ひそかに埋められた鉱物資源、財宝を守るクベーラなどを身近な神として粘土で造り身につけたり祀ったりしたのである。この伝統は今日といえども農村地帯に残っている。

仏教の成立　紀元前6－5世紀ごろ、ガンジス河の農耕帯に数多くの都市国家が群立し、商業貿易が発達するとともに、バラモンおよびクシャトリア階級から自由思想家が出て活動をはじめる。

その自由思想家の一人にシャキャムニ(Śākyamuni、釈迦牟尼、遊牧民シャカ族出身の無上の聖者という仇名、本名をゴータマ・シッダッタ Gautama Siddhattha or Siddhartha、瞿曇悉達(しった))がいた。仏教の開祖である。彼はまた仏陀(Buddha、覚者)といわれ、その教義が仏教である。彼はインド社会の諸矛盾を指摘するために、個人の努力覚醒を促した。職業選択の自由、結婚の自由と身分の平等と、生きとし生きるものへの博愛―これを慈悲と呼んでいる―を倫理上の目的とした。その実践は八つの正しいあり方(八正道)と、四諦(したい)(苦諦、集諦、滅諦、道諦)にあるとした。この仏教活動は当時のインド社会への挑戦であり、新興宗教としての新鮮な魅力があったに違いない。シャキャムニ個人が宗教改革者、社会改良者として魅力に富んだ人であったことはもちろんであろう。個人の自覚と実践倫理をやさしく具体的に説いた。このため、保守的農民層よりも、都市の発達にともなって財力を蓄積し、能力がありながら不当におとしめられていた商工業者、奴隷、不

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

可触賤民たちが、彼の教義に共鳴し、また僧団に加わった。もちろん彼の主だった弟子（十大弟子といっている）やパトロンにバラモン階級や王族出身者も加わっていた。彼の教説のなかで、庶民が造り身近に置いていた地母神や樹神、その他卑俗な神々に頼ったり、バラモンに祭賛を捧げ神々よりの福徳を期待することの無意味を攻撃した。〝人間としての神〟バラモンを尊崇することや、卑俗の神々を造り祀ることを禁止すらした形跡がある。飽くまで悟りへの真理探求と、実践による自己解脱を期待したのだった。

このようにいうと、キリスト教徒やイスラーム教徒から〝偶像崇拝教〟といわれる仏教の姿と、原始仏教のあり方といかに違っているか、また飛鳥・天平時代以後の仏教美術の宝庫をもつわれわれ日本人にとっても、不思議に思われるだろう。

確かにシャキャムニは偶像を造り礼拝することの無意味、害をすら説き諭している。けれど、幻の世界、観念の世界のなかで真理のあり様を想念することのできるのは、智的訓練や選ばれた人のみ可能である。商工業者たちは現実をみつめ具体性を要求する。しかも彼らはインド以外の世界と積極的に接触し、全く異なった西アジア、ギリシア系の人たちの造形活動を目のあたりにし始める。

石彫技術の東漸　その頃に地中海世界から西アジア世界に大きな変革が政治的に文化的におこる。アレキサンドロス大王の東方遠征、B.C.327年に北西インドに侵入した事件である。彼の軍団は単なる戦闘集団だけではなく、都市国家の政治・経済・文化の各種各層の人たちからなっていたから、その進軍滞留にあたってヘレニズム化した都市が、種播かれ花咲いていったのである。このなかにはイオニア系の石工、建築家が数多く加わっていたのである。そればかりではない。ギリシア系石工らが腕を揮っていたイラン・アケメネス王朝の首都ペルセポリスが大王の手に陥ると、そこで造形活動に従っていた彼らは失業し、新天地を求めて東漸したのだった。

アレキサンドロス大王は B.C.327年に北西インドから、インダス河を下り、ペルシア湾・ユーフラテス河を遡りバビロンに戻り、B.C.323年に客死した。この通過はインドに二つの大きな衝撃と影響を残した。一つは初めての統一国家マウリヤ王朝の成立であり、一つはインド人が初めて石彫の技術と魅力を知ったことである。イラン・アケメネス朝の宮廷美術を支えていた石彫工の受け皿を、新興国家マウリヤが果たしたのであった。石彫の魅力を発揮できるマウリヤ宮廷美術の開花である。今回、陳列されているパータリプトラ（現在のパトナ）の王宮址から出土した柱頭(no.7)をみるがよい。装飾意匠のロゼッタ花文、また伸びやかなパルメット模様、造形そのものが地中海世界の香を発散している。しかもパータリプトラでは王宮に百柱の間の跡が発掘され、ペルセポリス王宮の模倣であることもわかっている。

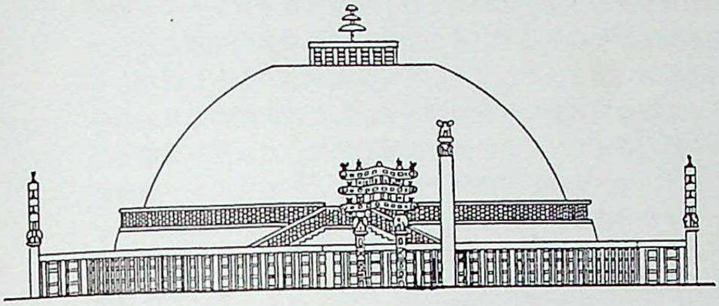
3代目アショーカ王は崇仏王として有名であり、シャキャムニの遺骨（舎利）を安置するストゥーパ（窣堵婆）八万四千を造ったともいわれる。この八万四千は実数ではあるまい。四進法をとるインド人の多数の表現法であろう。しかしこのストゥーパは泥の土饅頭に造り木柵、門檣を持っていたらしい。むしろアショーカ王は仏法を政治理想のなかに組入れて詔勅を出し、それを石柱に刻ませたり、磨崖壁を削って銘碑文を彫刻させた。アショーカ王柱、磨崖文と呼ばれるものがそれである。これらは隣りのイラン・アケメネス朝のベヒトゥーン磨崖碑文や多くの装飾意匠の模倣である。柱頭上に造形された四聖獣（獅子、馬、牛、象）、その基台周囲の法輪、鵞鳥、草花文、磨研された岩肌と、その造形感覚はまさにペルセポリス王宮、スーサ宮の動物装飾そのままである。イオニア石彫工の鑿あとを逐一追感できるほどである。マウリヤ朝宮廷美術として石がみごとに生きかえっている。今回のこの展覧会もまさにこの頁から幕開けをするのである。

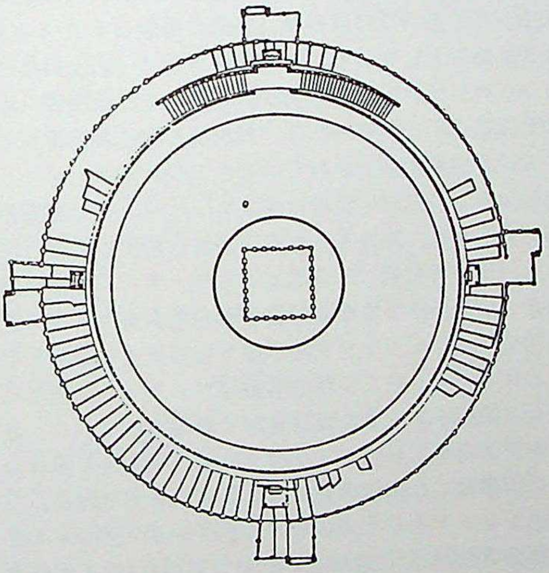
ディーダルガンジ出土の払子をもつヤクシー像(no.1)も、その形姿はドラヴィダ系女性を樹木の精霊に、理想美をたくして表現した傑作である。当時のマウリヤ時代に粘土でこの種の卑俗な神々がたくさん造られていた。しかし明らかにマウリヤ宮廷工人が卑俗なヤクシー像をとり上げ、あたかも宮廷の采女女官の姿をモデルとして表現した感がある。結髪から装身具、薄物の裡衣にいたるまで、克明細密に表現している。しかも右手にもつ払子も面白い。というのは、恐らく払子の毛はチベット、中央アジア産の犛牛の白毛で造った特産物で、これがローマ宮廷で貴婦人たちにもてはやされて珍重された由が、詩人の口の端にのっている。まさに開かれようとするシルク・ロードの特産物を誇示しているのである。この像の量感は単なる正面性だけでなく、背面、豊かな尻の造形に及び、インド美術の未来の豊饒さを示している。

シュンガ・アーンドラ古拙期の美術　とはいってもインド仏教美術はマウリヤ朝より以後、シュンガ・アーンドラ王朝治下に開花する。アショーカ王が歿するとマウリヤ朝は瓦壊してしまう。福祉国家や理想主義と、政治上の現実の矛盾が露呈したのだった。そのためシュンガ朝もアーンドラ朝も積極的に仏教を保護せず、むしろ迫害した形迹すらある。その結果折角マウリヤ宮廷美術として栄えた石彫美術は再びパトロンを失い、国家支配者の庇護をはなれて、むしろ民間の造形活動の中に入ってゆくのである。

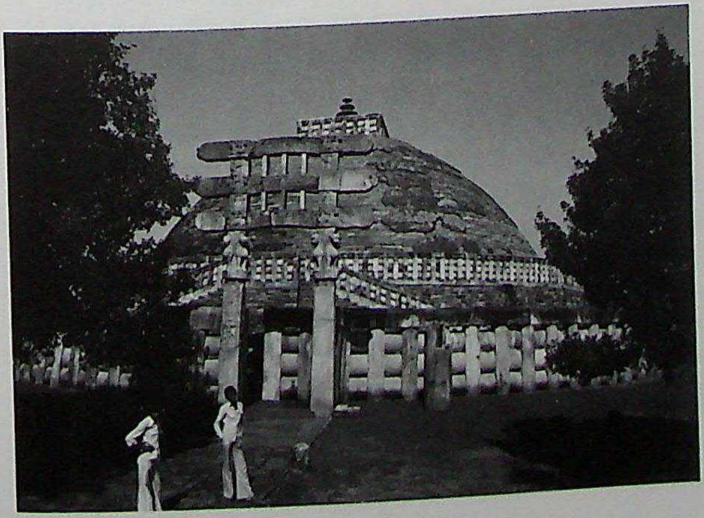
面白いことに仏教集団は、国家の支援庇護なしに各地で造形活動に入っていた。それもアショーカ王塔をこれら石彫工人を使って恒久的石造ストゥーパに変貌させる作業を行なったのである。サンチー、バールフット、ボドガヤなど今日見られる石造遺跡は、みなこのころの産物である。聖者シャキャムニの墓廟として土饅頭型のストゥーパは、頂上に平頭harmikāと傘蓋chhattraをもち、周囲を玉垣欄楯vedikāで囲い東西南北の四門の門檣 torana をつける形式で、これらは元来木材に彫刻を施していたと考えられている。この腐朽損傷しやすい材質から恒久性のある石材で舗装したり、門檣玉垣を

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh





サンチーのストゥーパ



造ったりした智慧は、マウリヤ宮廷石工の民間登用の結果であった。これらの遺跡が人里離れた山間僻地ではなくて、古代通商ルートの交点や沿線にあることも注目する必要があろう。というのはアショーカ王柱、王塔が元来そうした地点にあったのだし、石工らもその材料を得る便宜があったろうからである。この石造遺物のいくつかが今回の陳列にみられるが（nos. 3－5, 8－10)、門檣、玉垣にかつての民間信仰の人気者たち、樹神ヤクシャ、ヤクシニー、太鼓腹の矮人クベーラが、樹木からぶら下がったり、基台を支えたり、西アジアの空想上の動物や象に騎乗したりして表現されている。それればかりか、柱や梁貫を利用して浮彫りでシャキャムニの一代記や、前世の物語を表現している。

仏陀の造形表現　サンチー大塔に表現された仏伝図は、1.兜率天上の菩薩　2.托胎白象降下　3.四門出遊　4.出家逾城　5.仏髪供養　6.村女の乳糜奉献　7.吉祥草布置　8.降魔成道　9.龍王守護　10.二商奉麸　11.四天王奉鉢　12.初転法輪　13.毒龍調伏　14.聖火の奇蹟　15.尼連禅河渡渉の奇蹟　16.ビンビサラ王の訪仏　17.竹林精舎　18.帝釈窟の説法　19.帰郷説法　20.祇園精舎建立　21.ハシノク王の礼拝　22.昇天説法と三道降下　23.猿猴奉蜜　24.仏涅槃(死)　25.舎利入城　26.舎利八分戦争、といった場面が絵巻物よろしく同一画面に時間的な推移をみせている。しかも主人公であるシャキャムニの姿は人間の姿で表現されていない。シャキャムニの騎乗する愛馬カンタカだけ、菩提樹下の空席の台座、河中の横板状のものがあるだけ。あとは足跡（フット・プリント）、ストゥーパ、法輪（ダルマ・チャクラ）が表現されているだけである。

シャキャムニを人間の姿で表現しない発想の根本には、バラモン僧が「人間である神」として崇められている点に対する仏教徒側の反発、また彼らよりはるかに偉大な聖者とするためだったかも知れない。また瞑想観想の修行僧には幻としてシャキャムニの姿をこれらの空席や馬上に、ありありといます姿を観たのかも知れない。動物や人間が共存するガンジス河農耕帯の牧歌的田園風景を舞台に、シャキャムニの行状が克明細緻に表現されている。その前世物語である本生図はさらにメルヘンの世界、童話民話の世界である。わたくしがサンチーを訪れた折のこと、そこに止住するセイロンの僧が長い棒で指しながら、これらの浮彫りに紙芝居よろしく絵解きをしているのをみた。おそらく古代においても参詣者たちにそうした絵解きが行なわれていたと想像したい。この作者はすでに地中海世界、イランのアケメネス朝、さらにマウリヤ朝を遍歴してきた閲歴以上の表現技法、造形感覚を身につけている。門柱には明らかにアショーカ王柱の基本モティーフがある、天馬がいる。しかし連続構図のたたみこんだ一見空間恐怖を思わせる構図には、象牙細工師の造形感覚を取り入れている。サンチー大塔の造立寄進者たちのなかに、明らかに象牙細工師ギルドの名前が残っている。絵解きを必要とするまさに絵巻物のルーツを思わせる造形表現を、彼らサン

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

チー、バールフットの仏教徒が自ら発明したのか、また他の世界からの模倣移入であったのか、いまのところ何ともいえない。しかし西アジアのアッシリア帝国やアケメネス朝の王宮壁面には王様を巡る日常生活、狩猟、祭儀、戦争、謁見の様子が大画面を利用して造形され、どうも朝貢者使節たちに絵解きをしていたのではないかと想像させる。だが時代の下ったアケメネス朝では説話性が稀薄になって装飾的な表現が主流となってくるのだが。

仏教の守護神、門神として民間信仰の卑俗な神々が数多く登場することも注目してよかろう(nos. 2,6,10,19,20)。その門神たちはよくみると武器も持っていない、武装もしていない。眼を大きく見開いたり、陰部を露出したりしてはなはだ不謹慎である。しかし宗教感情の一つに僻邪視の信仰があって、病気や災害、不幸は見えない邪悪な精霊が邪視(イーヴィル・アイ)で相手をみつめるとおこるとする考え方がある。その邪視を避けるためには眼には眼で、見開いた眼、大きな鼻、口、さらには陰部を露出するとそれに魅了され、他への効果を失うとするのである。ストゥーパの清浄と楽園を保つために、彼らヤクシー、クベーラが大活躍をしており、こうした役目に利用した仏教徒の智慧を改めて考えてみたいと思う。そうした作品がかなり多く展示されている。

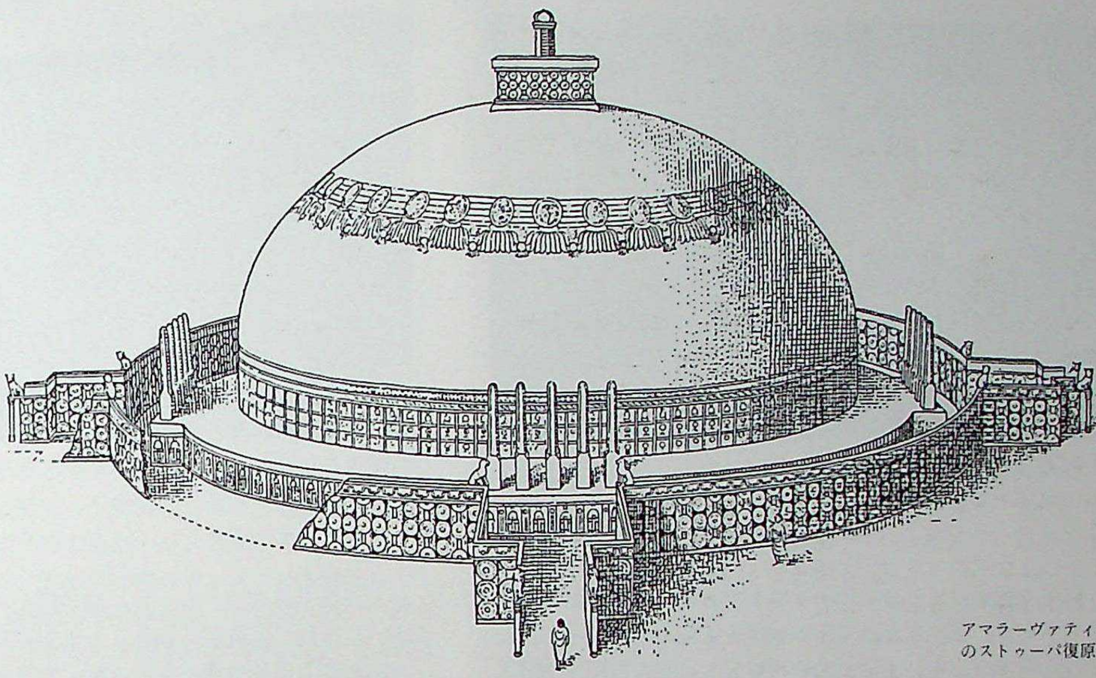
クシャーン美術マトゥラー派

さて、シャキャムニの姿を人間の姿で表現しない思惟方法も、造形表現を通じてみる限り不自然であることをまぬがれない。それにインド世界以外の人びととの交流が活発化してきた。紀元前後頃から始まる中国洛陽から地中海アンティオキア迄のシルク・ロードの交通活動がそれである。しかもイラン・西アジアに遊牧民パルティア帝国が蟠踞し、東西商貨に重税をかけて富力を蓄積した。また北西インドに遊牧騎馬民族大月氏族の五翕侯(ごきゅうこう)の一族、クシャーン(貴霜)族がソ連領トルキスタンからアフガニスタン、パキスタン北部からインドのガンジス支流ヤムナー河のほとりのマトゥラーに拡がる帝国を築いた。彼らは遊牧民出身の特質である好奇心が旺盛で、異教の神々を包容して信仰の自由を示し、三代目カニシュカ(迦膩色迦)王はとくに仏教を厚く保護し、堂塔の建立のみならず、仏教経典の編纂にも助力したと伝えている。再び仏教は国家の庇護支援をうけたのだった。この王の名前は重複し、また即位年代がいまだに学界で定説をみない。しかし略紀元2世紀の中ごろと考えられている。というのも、彼の発行した貨幣の裏面に明らかに人間の姿をした仏陀の像が表現され、またカニシュカ大塔址から発見された金銅製舎利容器の蓋に仏三尊像が造形されていて、明らかにカニシュカ王のころに仏像が人間の形姿で表現されたと考えられている。いわゆる北西インド、ガンダーラの地から数多くの青色片岩で浮彫りや丸彫りの仏・菩薩像(no. 16)、それに主人公のシャキャムニが人間の姿で登場する仏伝図が出土している。

このガンダーラ美術については、丁度日本でガンダーラ美術展が開かれているので、その遺物の特色や歴史地理についてはそちらに譲る。そしてクシャーン人が冬の都としたマトゥラーでの造像活動に眼を向けたい。ただ19世紀の後半から今日にいたるまで、この仏像の起源論には、ガンダーラ地方起源説と、マトゥラー起源説とがあって、とくにインド学者にマトゥラー起源説をとる人が多い。ガンダーラ仏像が、グレコ・仏教美術、ロマノ・仏教美術、グレコ・イラン仏教美術などと呼ばれているように、明らかにシルク・ロードを東漸してきたギリシア・ローマ系、西アジア、イラン系の信者たちの要求のもとにギリシアのソフィスト、貴族の肖像を写している。ところがマトゥラーでの仏像はその顔貌、肉体的特色が短頭型、鼻の低い、口唇の厚い姿態の柔軟なドラヴィダ系の健康美を理想としている。アヒチャットラー出土の仏三尊像(no. 30)や、マトゥラー出土の仏立像、また仏頭部(no. 33)や菩薩頭部(no. 23)をみれば、健康美と明快な表情をもつインド人の理想美が造形されていることがわかる。アーリア系ではないガンジス河中流域に住みついたドラヴィダ系の理想美が綜合化され、斑の入った赤い砂岩を利用して彫り出されている。説一切有部という部派のもつ、すべてを存在論(オントロジー)として観念、幻を排除する実体把握の物の考え方が、ガンダーラとは別にシャキャムニを人間形姿として捉える運動となったとみられる。マトゥラー派の彫像はガンダーラ彫刻とは全く異質な、風俗衣裳、また表情姿態で表現されている。あの東西文化交流の申し子のようなバタ臭さ、写実性と違ったインド人の美意識と、造形感覚がみなぎって感じられる。もちろん、クシャーン王のヴェーマ=カドフィセス王やカニシュカ王の肖像(残念ながら頭部や手を欠いているが)も製作されていたし、シルク・ロードを往来した異邦人たちの風俗や形姿も造形され、明らかにガンダーラからの輸入品もある。けれど、彼らのマトゥラーでの造形活動は、インド人の美意識と感覚で貫かれている。

そこでもストゥーパ、祠堂や僧院が建設されて、門檣や玉垣に例の卑俗な神々による守護神が表現された(nos. 19－21,27－29)。彼らはかつてのサンチーやバールフットのヤクシャ、ヤクシー、クベーラよりもさらに柔軟蠱惑(こわく)な姿態、表情をとって出現する。石質をよくのみこんだ自在な鑿(のみ)の動きが、そのまま若い娘たちの嬉遊する様をモデルにとったかと思われる程、大胆に変化ある姿態で捉えている。そして男女の神が寄りそって愛を告白している。マトゥラー彫工は完全に石彫工として技術をマスターし、自分たちの理想美を追究し謳歌している。これは石板の仏伝図(nos.26,31)や獅子像(no. 34)、クベーラ像(no. 19)にまで及んでいる。しかも観照の眼は肉体を触知的に見据えており、側面、背面、微妙な皮膚の面構成の逐一をとらえている。しかもガンダーラ彫像の苦行シャカにみるような冷徹な写実主義をとっていない。

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



アマラーヴァティーのストゥーパ復原図

温い親和できるおおどかな明るさがみられる。

ヴェンギー派

ここにマドラス周辺、キストナ河流域にあるアマラーヴァティー、ナーガールジュナコンダ、ジャガヤペータの諸遺跡を紹介しよう。この流派をベンガル湾に近いところから、ヴェンギー派と呼び、大きなストゥーパが造立されて、その覆鉢部を覆っていた舗装の装飾石板や、玉垣、門檣の一部が発掘されて、その原型全貌が明らかになった（no. 36）。この石板に表現されたストゥーパによりこの原型を髣髴とするのみならず、人間の姿をした仏像と、空席や仏足跡を礼拝したりする造形がある点が面白い。恐らく小乗部派と仏像を肯定し積極的に造形化する大乗部派が共存していたのかとも考えられる。

その仏伝図（no. 35,37）は、空間恐怖（ホーロア・ヴァキュイ）を思わせるほど、人物が複雑多様にはめこまれている。しかもその表情はステレオタイプで画一的であるのに、その柔軟でのびやかな肢態、手腕が複雑に屈伸して人びとの歓呼の声が聞えそうな造形である。この造形表現は、シュンガ・アーンドラ朝の作品とも違う。といってマトゥラー派からの影響もそれ程濃厚ではない。仏陀の着衣の衣文ひだはガンダーラ彫像のひだに近い。

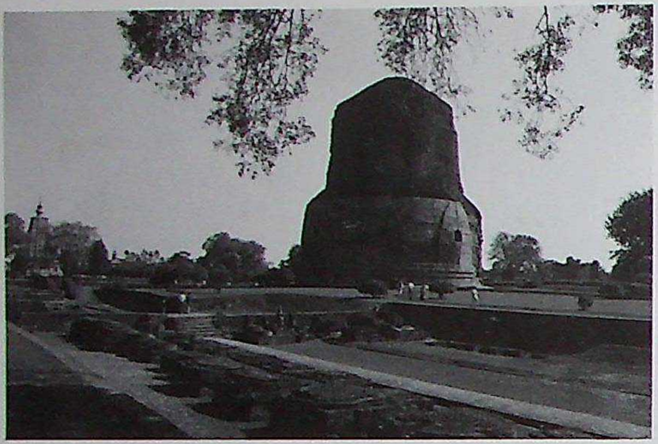
マドラスの南にアリカメドゥー（ポンディシェリー）というローマの植民都市、海港都市がある。わたくしはヴェンギー派の造形活動を支えたのはこの航海業者の入信と寄附によるものが主なものではなかったかと推定している。このアリカメドゥーを発掘したホイラー卿はローマ文化を物語るルーレット板その他日常生活品のみを出土しているとし、仏像の出土はないらしい。都市遺跡として寺院を猥雑な貿易消費都市に置かずに、むしろキストナ河にストゥーパを建立したのではなかったかと考えられる。しかもこの石板浮彫りにはローマの石棺側面を飾った戦闘図や酒宴図などの造形表現を応用したのではあるまいか。ヴェンギー派にみるバタ臭さは、北西インドのガンダーラ美術とは異質である。むしろ紅海、インド洋を経てベンガル湾に海洋を渡って来たローマ・エジプト系の商人といっしょに、数多くの石棺工人たちが移植してヴェンギー派を形成したとみたいのである。

この造仏活動はキストナ河周辺に大きく伝播しないで、消えてしまうのであるが、どうやらこの種の工人たちはその後のヒンドゥー教寺院の造営に吸収されたものと思われる。どうもそれが基調となっているのがみてとれる。

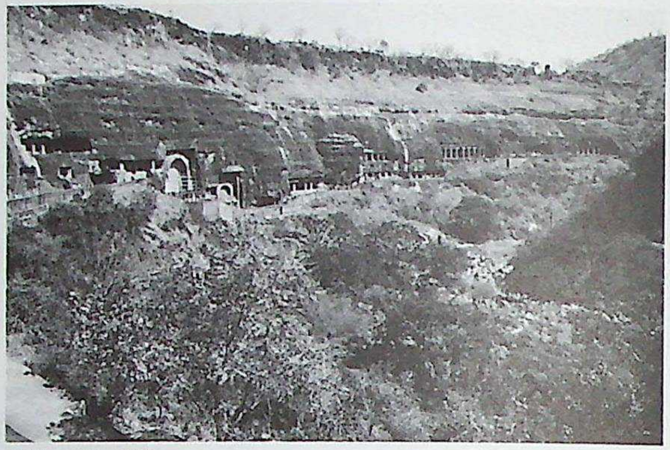
インド古典期（グプタ・パーラ期）

仏陀の着衣の概念は皮膚に密着した薄絹の透けた表現を特に意識している。ガンダーラ彫像の硬い起伏のある衣文ひだ、時には飜波式とでも呼びたいような陰翳の効果をねらったあり方に対して、裸体の微妙な筋肉の動き、舞踊にみる複雑な姿態の動き、指の表情まであくことなく表現してやまないインド美意識は、流水状のひだをみせたりするものの（no. 40）、やがてはほとんど衣文ひだを表現しないで柔軟な姿態そのものを追求するグプタ朝の彫刻へと移る（nos. 41,43）。

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



サールナート遺跡



アジャンター石窟

紀元4世紀のはじめに中インドを中心にグプタ朝が大きな勢力をもつ。インド人の文化が藝術・文藝の世界でも完成した古典期といえる。インド人の好む幻・理念の世界を学問大系としても完成した時代である。美の規準や規範を理論のなかでも完成させた。有名な「カーマ・スートラ」をわたくしたちは曲解している。これは単なる性典などとして好奇の眼でのみ読むべきものではない。女性の理想美がいろいろの道具立てのなかで説かれている。官能美を支える文化の諸条件の必要と習得が克明に説かれている。一種の美学説であり藝術論である。仏教美術はサールナートを根拠地として古典期の彫像を製産した。有名なシャカ説法坐像こそ、その最高峰を示した傑作といえよう。シャキャムニの理想美はその切れ長の瞑想する眼や、小鼻のふくらみ、口唇のうねりなど理性に輝く彼岸世界に坐す人間の極地を追究表現するのに成功している (no. 42)。その柔軟優美な姿態にせよ、表情にせよ、頂点に達した。絶頂へのぼりつめた後、転落堕落し、恐ろしく蠱惑的官能美を表出せざるを得ない宿命を背負うた造形になる(nos. 55,62,63)。かつて粘土藝術にのみ美意識を託していたインド人は、石彫世界を征服し自分のものにしてしまった。

ガンジス農耕帯で仏教が生き残るためにはヒンドゥー教の祭賛にのみ託した絶対多数の農民を信者とするしかない。かつての原始仏教の個人精進努力の末の解脱、悟道は、他力本願としての諸仏造像の功徳、その礼拝による現世利益、さらには呪術祈禱を利用して大衆を獲得するより道がなくなってくる。デカン高原の渓谷、湧水地に多くの石窟が造られた。オーランガバード市の近郊に散在するアジャンター石窟群、エローラ石窟群、それにピタルコーラ石窟群がとくによく知られている。

紀元2世紀ごろから6－7世紀ごろまで磨崖に洞窟が開かれ、僧院窟と塔院窟が造られて修行僧らが生活し、信者たちの夏安居の避暑地となった。僧院窟に多くの壁画が描かれたが、仏伝図にも当時の爛熟した世態風俗が反映して、その男女の姿態の優美蠱惑な表情は時に官能美の追求を逸脱して、挑発的ですらある。禁欲僧の修行場としては余りにも官能的であった。ここには仏教の理想追求よりも現世肯定からする左道の密儀や秘呪の世界を暗示している。エローラ石窟はいかにもインド的な様相が展開する。ヒンドゥー寺院窟を中心に、左右に仏教寺院とジャイナ教寺院の窟院がならんでおり、共存している。このエローラこそ仏教がヒンドゥー教のなかに埋没する最後の姿かも知れない。この問題はこの展覧会の作品とは余り関係がない。けれどインドで密教が起こり、東方に伝播してわが国の真言密教、天台密教に結実するルーツとしては興味深い問題であろう。

ともあれ、絶対神のシヴァ、ヴィシュヌ、ブラフマン、インドラの造形化を拒否してきたヒンドゥー教も、仏像の出現以後、その偶像と祠堂、廟のもつ荘厳性などの魅力を完全に利用し、超人的な多臂、多目の奇怪像を創造し、その配偶神を置き、創造と破壊、再生、また生命の歓喜を真理、絶対への近道と教える。タントラ教の密儀や官能謳歌はそのまま仏教にも導入される。四面菩薩 (no. 62) や、ターラー菩薩 (no. 63) はもはやヒンドゥーの神々となんら異なることがなくなってしまう。仏教・仏像はインドで駆逐されたのでもなければ滅びたのでもない。まさにヒンドゥー教に呑みこまれてその実態を失ったのだ。だからヒンドゥー教の世界を、密教に関心を寄せる人が、もう一度この観点からヒンドゥー神学大系の諸像をみてもらえれば、いや対話をしてもらえれば、その秘密が解けようというものである。

(東京国立博物館東洋考古室長)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

ヒンドゥー教彫刻

肥塚 隆

ヒンドゥー教

インド共和国の6億5千万もの人口の約8割がヒンドゥー教徒である。3000年以上の長い歴史をもつインドの文化は、このヒンドゥー教に基づいて展開してきた。美術の面では、古代には仏教美術が優勢でありアジア各地の美術に多大の影響を及ぼしたものの、やがて仏教はインドでは消滅し、それに代ってヒンドゥー教美術が中世前期に全盛期を迎え、イスラム教政権下にあっても造形活動を続け、現代に至っている。仏教発祥の地であるから、インドは仏教国でありインド美術は仏教のそれに代表されると考えがちであるが、インド美術の基調となったのは固有の民族宗教であるヒンドゥー教に他ならない。

紀元前1500年ころ、インド・アーリヤ人が中央アジアからインダス河上流に侵入し、ヴェーダという宗教文献を編纂した。ヒンドゥー教とは、このヴェーダの宗教と土着のさまざまな信仰とが融合して形成されたもので、「ヴェーダ以来の、もしくはヴェーダ期以後の宗教全体の発展した姿をさす」と一般に定義されている。しかし、ヴェーダ以前のインダス文明（前2350－前1700年ころ）の遺品には、獣主像や母神像、雄牛や樹木の崇拝を推測させるものがあり、ヒンドゥー教の萌芽をこれに求めることも可能である。また狭義には、前2世紀から後2世紀にほぼ完成した『マハーバーラタ』と『ラーマーヤナ』の二大叙事詩以降の宗教を指すこともあり、その場合、それ以前のバラモン階級を至上とし祭祀を万能とする宗教をバラモン教と呼ぶ。またヒンドゥー教は、単に宗教であるばかりでなく、生活規範ないしは社会慣習をも含む。ゆえにそれはインドの民族宗教であり、インド社会そのものである。

すなわちヒンドゥー教とは過去数千年にわたってインドで展開した生活・文化の総体であり、キリストやマホメットのような開祖もなければ、『聖書』や『コーラン』に相当するような聖典もない。根本聖典といい得るのはヴェーダであるが、非アーリヤ的な土着の要素を吸収して新たに展開したヒンドゥー教の聖典としては、まず二大叙事詩『マハーバーラタ』と『ラーマーヤナ』を挙げねばならない。両者とも、神話、伝説、倫理、思想を説き、もとは吟遊詩人たちによって語り伝えられていたものである。なお前者の挿話である『バガヴァッド・ギーター』は、最高神ヴィシュヌへのひたすらな誠信を強調する宗教詩であり、インド人に最も愛好されている。二大叙事詩とともに、「古代の物語」という意味のプラーナと呼ばれる一群の文献も重要である。神話、祭礼、聖地巡礼などヒンドゥー教徒の宗教生活に関する記述を多く含む。18篇の主要なプラーナと、同数の副プラーナがあり、およそ4－12世紀に次第に形をととのえていった。

神々

二大叙事詩の時代になると、かつてのヴェーダの神々の多くは地位が低下し、さほど重要でなかった神が土着信仰の諸要素を吸収して最高神として尊崇されるようになり、また新しい神々も誕生した。『リグ・ヴェーダ』において神界の覇者とされたインドラに代って、ブラフマー、ヴィシュヌ、シヴァが最高神の地位を得て、それぞれ創造、維持、破壊を司る三大神とされた。ヒンドゥー教には実に多くの神々があり、神界は広く、その構成は複雑である。それゆえ多神教的ではあるが、それら多数の神々の背後には唯一の最高者の観念がある。この最高者はわれわれの認識を超越しており、その最高者が多くの神々として具体的な形態をとってわれわれの前に顕現する。したがって、ヒンドゥー教は本質的には一神教であり、多数の神々は最高者のある一面を具現したものに過ぎない。

三大神の一つブラフマーは、宇宙の最高実在ブラフマン(梵)の神格化であり、創造を司るとされるが、現実にはあまり崇拝されず、特別の信者グループもない。ヒンドゥー教神界を二分するほどの勢力をもつのはヴィシュヌとシヴァである。ヴィシュヌ（no. 46）は太陽の光照作用の神格化で、維持を司り、最高天ヴァイクンタに神妃ラクシュミーと共に住む。通常は四臂でガルダ(金翅鳥)に乗り、円輪、法螺貝、棍棒、弓を持物とすることが多い。性格は温和で、熱烈な信仰を捧げる信者に恩恵をたれ、さまざまな姿に化身(アヴァターラ)して世界を危難より救済する。通例、魚、亀、野猪、人獅子、矮人、斧を持つラーマ、ラーマ、クリシュナ(no. 61)、仏陀、カルキンの十化身が数えられる。仏教の開祖仏陀までも含んでいるのは、さまざまな信仰を吸収したことを物語っている。

シヴァ（no. 57）は狂暴な破壊の神であるが、温和な一面も

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

もつ。カイラーサ山に住み、雄牛ナンディンを乗物とする。三眼あり、頭髪は結い上げ、三叉戟、斧、剣、盾などを執り、象の皮をまとう。生殖の神としてリンガ（男根）の形で崇拝されることも多く、それにシヴァの顔を刻んだものをムカ・リンガ（no. 47）と呼ぶ。その幅広い活動に応じてさまざまな姿をとり、「リンガより出現する」「死の神カーラを倒す」「アンダカを退治する」「魔神ラーヴァナを地中に閉じこめる」「金・銀・鉄の城に住む三魔神を攻撃する（no. 59）」などの畏怖像（バイラヴァ）のほか、舞踏の王（ナタ・ラージャ、nos. 56、58）、ガンガー河の保持者、男女両性の具有者などがある。

最高者の顕現とされたシヴァやヴィシュヌもやがて非活動的であるとみなされ、それぞれの配偶の女神が活動面を代表すると考えられるようになった。その活動力をシャクティ（性力）と呼び、世界はすべてこのシャクティによって機能し活動するとした。シャクティ派はシヴァの神妃ドゥルガーをその崇拝の中心とするが、それはヴィシュヌ系統にもみられる。シヴァの神妃は数多く、その狂暴な面を代表するのはドゥルガー（近づき難き女）、カーリー（黒き女）などであり、温和な面を象徴するのはウマー（no. 60）である。ウマーには、パールヴァティー（山の娘、no. 45）、ヒマヴァティー（雪山の娘）、ガウリー（輝く白き女）などの別名があり、それぞれの区別は明確でない。ヴィシュヌの神妃は美と幸運の女神ラクシュミー（吉祥天）であり、シュリーとも呼ばれる。ブラフマーの神妃サラスヴァティー（弁才天）は同名の聖河を神格化した学芸の女神である。

その他、象頭人身の姿をとる学問・福徳の神ガネーシャ（歓喜天、聖天）と孔雀に乗る軍神カールティケーヤ（別名スブラフマニヤ、スカンダ、韋駄天）とはともにシヴァの子とされる。インドラ（帝釈天）、アグニ（火天）、ヤマ（閻魔天）などの護世天、太陽神スーリヤ、月神チャンドラをはじめとする星宿に由来する神、聖猿ハヌマーンをはじめとする動物神もある。森や樹木に棲む精霊であるヤクシャ（no. 6）とヤクシー（nos. 1、8、10、11、13、20、21、27、28、69）、蛇神ナーガ（竜、nos. 2、32）などは、非アーリヤ起源の神々であり、また古くから仏教に取り入れられて守護神となった。ヤクシャの大将クベーラ（no. 19）は財宝神として信仰され、仏教では毘沙門天となった。ヤクシーは先史時代以来の地母神信仰に起源し、生産あるいは豊穣の女神としての意味合いが強い。女性が子供を産むという力に畏敬の念を抱き、果実を結ぶ樹木と関連させて、ヤクシーに五穀豊穣を祈った。ヤクシーの多くが樹木に手足をからませているのも、乳房や腰が誇張して作られるのも、それゆえである。守護神とされたのは、肉体の官能性に神性を見出したからに他ならない。中央アジアやわが国の樹下美人はこのヤクシーの流れを汲むが、インドのそれはことに魅惑的である。ヒンドゥー教寺院を飾っている世俗的に見えるさまざまな女性像（nos. 52、54、64、65、66、71、72）もこのヤクシーの展開と考えることができる。

ヒンドゥー教美術の特質

ヴェーダの宗教（バラモン教）では、讃歌などによって祭場に神を勧請し犠牲を供える（ヤジュニャ）のが祭祀の中心であったから、神像を必要としなかったし、恒久的な聖建造物も存在しなかったらしい。ところが、ヴェーダの宗教が非アーリヤ系の土着の信仰と融合して成立したヒンドゥー教では、神像に油や牛乳をかけ供物を捧げる礼拝（プージャー）を重視したため神像を必要とするようになった。ヒンドゥー教がすべての社会階層に浸透しつつインド全域に広まったのはグプタ時代からであり、それとともに造形活動も本格化した。ただし、ヴェーダに由来する神々の像は古くから仏教の守護神として造像されているし、クシャーン朝の貨幣に刻印された神像などのように、ヒンドゥー教神像の先駆例としての民間信仰の神も少なくない。

ヒンドゥー教の神々は、もともと自然現象にその起源をもつものが多い。たとえば、太陽の恵みある働きや暴風雨の破壊力に神性を見出し、それを神として信仰した。それゆえ、信仰を捧げる者に恵みを垂れたり魔神を退治する活動力が強調された。ヒンドゥー教の神々が外面的であり活動的であるのに対し、仏教の尊像は内面的であり瞑想的である。仏教尊像は本来は一面二臂の常相であったが、ヒンドゥー教の神々はその武威を具体的に示すために顔や腕の数が多い多面広臂の複雑な姿をとる。仏教でも密教系尊像には十一面観音や千手観音のように非常相をとるものがあるのは、民間信仰の諸要素つまりヒンドゥー教的な考え方の影響をうけて密教が成立したからである。さらに、ヒンドゥー教は肉体そのものの力を重視し、ことに性的活力を尊重する信仰へと発展した。したがって、官能的な像が多く、男女の性的結合を示すミトゥナ像（nos. 68、70）も作られた。さまざまな神話に語られる神々の性格は実に人間的である。神々は喜怒哀楽をつつみかくすことがない。そこには、人間や自然の本来の姿への讃歌、躍動する生命への歓喜が見られる。

抬頭期

マールワー　古代の商業都市ヴィディシャーを中心とする中部インドの東マールワー地方では、サーンチーをはじめとして古代初期以来多くの仏教寺院が造営されたことはよく知られており、また当地のヒンドゥー教美術の遺品も前2世紀末期にまでさかのぼる。すなわちヴィディシャー北郊のベースナガルに現存する石柱は、その刻文によれば、タキシラのギリシア人ヘリオドロスがヴィシュヌ神に捧げるために造立したもので、今は失われてしまったが、頂きにはヴィシュヌの乗物であるガルダ鳥を載せていたという。グプタ時代に本格化するヒンドゥー教とは大いに様相を異にするであろうが、この地方に古くからヴィシュヌ信仰が行なわれていたこ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

とを示している。ベースナガルの西方にあるウダイギリ石窟は、その第6窟外壁に401年にあたる刻文があり、本格的なヒンドゥー教寺院の最古の遺構である。第5窟の野猪に化身したヴィシュヌ像は、4メートル弱の巨像で、野性味あふれ圧倒的な迫力をそなえている。第6窟外壁の守門神、ヴィシュヌ、ドゥルガー、第3窟のカールティケーヤなども小像ながら力のみなぎった、それでいて誇張のない造形になり、第4窟のシヴァの頭部を浮彫りしたリンガには若々しい生気が感じられる。このようなスケールの大きな充実した作品が生まれるにはかなりの準備期間が必要と思われるが、現在のところ先行作品を明確にしがたい。ヴィディシャーの北東方のエーランも5世紀末期の初期ヒンドゥー教美術の重要な遺跡で、高さ341センチの獣形の野猪の化身、高さ402センチの二臂ヴィシュヌ立像その他は現地に、猪頭人身の野猪の化身はサーガル大学にある。デーオーガルにある俗に十化身堂と呼ばれる石積寺院は6世紀初期の造営で、外壁の「アナンタ竜の上に横臥するヴィシュヌ」などの高浮彫りは力のみなぎった豊かな肉体や均斉のとれた四肢の調和ある表現に特色がある。今回展示されている「象を救うヴィシュヌ」(no. 51) は、この十化身堂の浮彫りを模刻したもの。さらにマールワー様式はマディヤプラデーシュ州北西端のマンダソールやラージャスターン州南部、グジャラート州北部にまで及んでいる。

マトゥラー　マトゥラーも古くからヒンドゥー教の造像活動の中心地であった。商業都市マトゥラーは、仏教やジャイナ教の盛行した宗都都市であり、クリシュナ神の誕生地とされるヒンドゥー教の聖地でもある。すでにクシャーン時代には太陽神スーリヤや軍神カールティケーヤなどの造例があり、ポスト・クシャーン期と推定し得る作品には先駆的なものが少なくなく、ヒンドゥー教彫刻においてもマトゥラーが主導的な役割をはたしたことがうかがえる。マトゥラー博物館所蔵のある石柱には「380年に2つのリンガを奉献した」旨の刻文とシヴァ神らしい浮彫りがあり、小像ながら豊かな肉体表現を志向している。当地のヒンドゥー教彫刻は、仏教彫刻と同様に4世紀末期からにわかに洗練と円熟の度を増し、5世紀前期に最盛期を迎えたものと思われる。その代表作であるマトゥラー郊外のカトラー出土のヴィシュヌ神立像 (no. 46) は、均斉のとれた体軀に威厳と深い精神性をそなえている。さらにカウシャーンビー、ブーマラー、ヴァーラーナシー、コーホ (no. 47) などのガンガー平原各地からグプタおよびポスト・グプタ期の優品が出土している。またアヒッチャトラーのテラコッタ製の神像群 (no. 45) も忘れられてはならない。

展開期

ハルシャの帝国の崩壊 (647年) 後は北インドは地方勢力の分割支配するところとなり、中世に入る。仏教は次第に衰退にむかい、その造形活動もガンガー河下流域を除いては下火となった。一方、ヒンドゥー教はますます隆盛となり、各地に特色ある作品をのこしている。

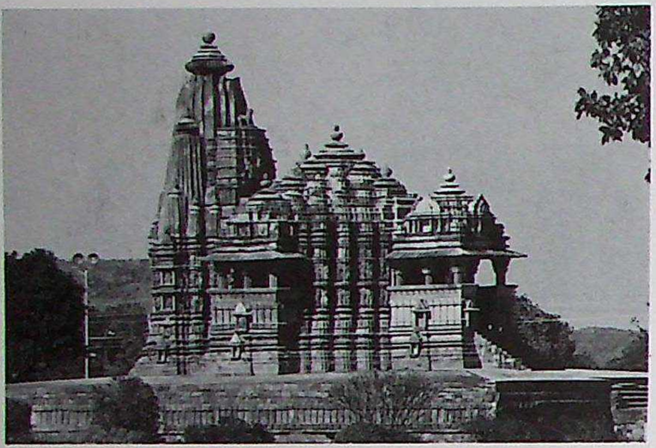
カーンチープラムのカイラーサナータ寺

南インドの三王朝　北インドでグプタ朝が衰退したのに代って、6世紀中期にはデカン地方にチャールキヤ朝が興り、タミル地方にパッラヴァ朝とパーンディヤ朝が再び勢力を得て、それ以後9世紀まで南インドはこれら三王朝の対立時代となる。

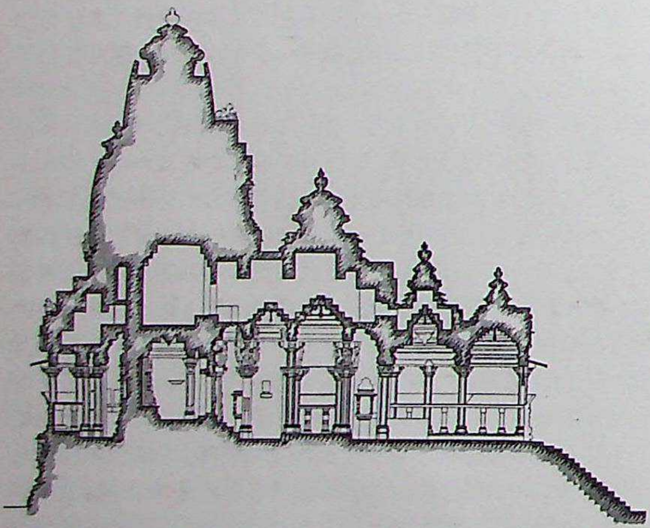
初期チャールキヤ朝の遺跡としては、カルナータカ州のバーダーミ、アイホーレ、パッタダカルが最も重要である。バーダーミの4つの石窟のうち第1－3窟がヒンドゥー教に属し、第3窟には578年の開窟を示す刻文がある。ジャイナ教の第4窟は恐らく7世紀であろう。ヒンドゥー教窟としては中部インドのウダイギリ石窟に次いで古く、しかもそれらが単なる龕室かもしくは小規模なものであったのに対し、バーダーミの石窟は本格的な形式をそなえている。内壁を飾る浮彫りは、さまざまな神話に取材し、力を内に秘めた穏やかな表現になっている。アイホーレには100以上の石積寺院が現存し、ごく一部のジャイナ教寺院のほかはヒンドゥー教寺院であり、石窟も2つある。多くは6世紀後期から8世紀の造営になり、最も有名なラード・ハーン寺は6世紀後期、ドゥルガ寺は7世紀後期から8世紀初期のものである。後者の外壁の龕(がん)に納められた神像は、いずれも張りのあるしなやかな肢体をもち、初期チャールキヤ彫刻のうちで最も洗練されている。パッタダカルには8世紀前期の石積寺院が多く、これらにはパッラヴァ朝美術の影響が濃い。740年ころ造営のヴィルーパークシャ寺は後述のカーンチープラムのカイラーサナータ寺を模したものである。

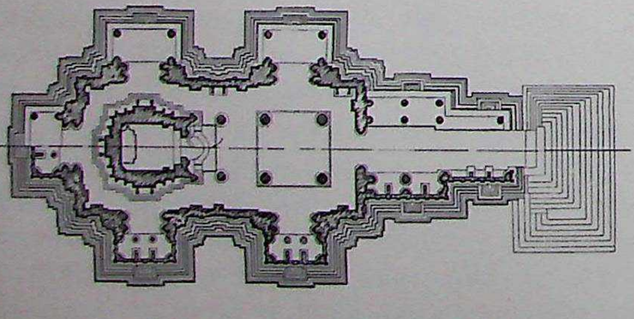
パッラヴァ朝の美術は7世紀中期から8世紀中期に全盛期を迎え、マハーバリプラムとカーンチープラムの諸寺院が代表的遺構である。マドラス南方のマハーバリプラムは、かつて貿易港として栄えた海岸沿いの花崗岩の露出した地帯にあり、石窟、岩石寺院、石積寺院、岩壁彫刻が点在している。

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



カジュラーホのチトラグプタ寺





カジュラーホのラクシュマナ寺

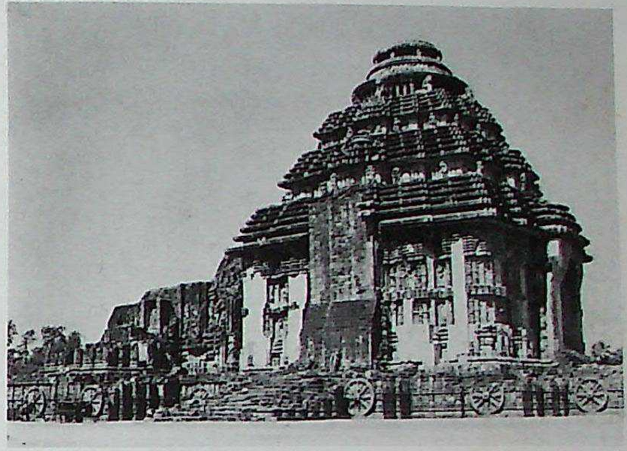
8世紀初期の石積寺院を除き、ほとんどが7世紀初期から中期の造営である。岩石寺院とは岩塊より寺院を彫り出し、寺院全体を巨大な〝彫刻〟としたもので、当時の木造建築の姿を忠実に再現していて興味深い。ヴァラーハ窟、マヒシャマルディニー窟などにある浮彫りや一説に「ガンガー河の降下」を表わしたとされる岩壁彫刻は、きゃしゃな肢体をもった群像の律動的な表現を特色とするパッラヴァ朝美術の代表作である。この柔らかな人体表現は、2－3世紀のアマラーヴァティーの仏教浮彫り以来の南インドの伝統であろう。インドの寺院建築は大別して、北型、南型、中間型に分けられ、パッラヴァ朝のそれは南型を代表する。その典型が首都カーンチープラムのカイラーサナータ寺（8世紀初期）で、重層ピラミッド型の本殿と多数の柱をもつ前殿とからなる主建築を、内側に多数の小祠堂が並ぶ壁で囲い、囲壁の正面に楼門（ゴープラム）を建てる。タミル地方南部のマドゥライを中心とするパーンディヤ朝の建築は石窟が主体で、建築形式はパッラヴァ朝の初期のそれを踏襲し、彫像の様式や図像はチャールキヤ朝の影響も受けている。

西インドの石窟　西インドでは仏教に続いてヒンドゥー教も7世紀ころから石窟を造営するようになった。エローラでは仏教、ヒンドゥー教、ジャイナ教の石窟が併存し、主要な34石窟のうち第13－29窟がヒンドゥー教に属し、7世紀後期から9世紀にかけて開かれた。第16窟カイラーサナータ寺は、岩山を幅46メートル、奥行き85メートルにわたって削り取り、楼門、牛堂、前殿、本殿を彫り出した巨大な岩石寺院と付属の石窟をもともなった大伽藍を形成する。ラーシュトラクータ朝最盛期8世紀後期の造営で、建築形式は上述のカーンチープラムのカイラーサナータ寺やそれを模したパッタダカルのヴィルーパークシャ寺のそれを踏襲している。威厳ある男神や豊満な女神が内外の壁面を埋め、ヒンドゥー教図像の宝庫であるとともに、位置によってかなりの作風の差異を看取することができる。その他第14、15、21、29窟に優れた浮彫りがあり、それらの中では彫刻の作風の平明な第14窟が最も古く、重厚な第29窟が最も遅いと思われる。ボンベイ湾内のエレファンタ島の石窟では第1窟のみ重要で、三方に開口部のある壮大な広間には太い柱が林立している。奥壁中央の高さ544センチもの三面のシヴァ胸像には、岩のエネルギーが威圧的な神像の形をとってほとばしり出たかのような底知れぬ力がみなぎっている。他の8面の高さ6メートルに達する浮彫りも比類ない迫力をそなえている。造営年代は、6世紀にさかのぼらせる説もあるが、8－9世紀とするのが穏当であろう。

北インド　北型建築を代表するのは、カジュラーホとオリッサー州の諸寺である。中部インドのカジュラーホの諸寺は、9世紀末期から12世紀前期に主としてチャンデーラ朝によって建立された。内外に充満する神々、天女、ミトゥナなどのおびただしい彫像は、ほっそりとして軽快で、その姿態は変

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

エローラのカイラーサナータ寺


コナーラクのスーリヤ寺

化に富み、明かるい官能性にあふれている(nos. 65—68)。本殿の尖塔は多数の小尖塔によってせり上げられて天空にそびえ、その下方の胴部には無数の彫像がひしめきあっていて、まさに天上界の神殿を見る思いがする。しかし個々の彫像をとってみると表現が硬くなっていることはいなめない。中部インドのウッジャイン(no. 56)、ヒングラージュガル(no. 57)、ギャーラスプル(no. 69)などからの出土品も同様な傾向を示している。

オリッサー州のブバネーシュワルには8—13世紀のヒンドゥー教寺院が100以上もあり、中期以後の寺院の外壁には、カジュラーホ同様、官能的な彫像が多い。その肢体は調和がとれ、自然で柔らかい表現になる。ナラシンハデーヴァ王(no. 74)によって13世紀中期に建立されたコナーラクのスーリヤ寺院は、本殿の高塔の崩壊したものの、前殿ですら高さ約30メートルある。舞楽殿、本殿と前殿の基壇、前殿の屋上のテラスなどにある奏楽舞踏像、動物像、官能的な男女の抱擁像は、風化のために表面がやや荒れてはいるが柔らかで豊かな肉体表現が魅力的である(nos. 70—73)。

南インドの後期の諸王朝　南インドではイスラム教の影響が弱かったこともあり、ヒンドゥー教の造形活動は永く続いた。11—14世紀にデカン高原南部を支配したホイサラ朝はベルール、ハレービード、ソームナートプルなどに中間型の寺院を造立した。その彫刻は、精緻さを追うあまり工芸的な感じが強くなり、硬く動きに乏しい。タミル地方で9世紀後期から13世紀末期に栄えたチョーラ朝の美術では、壮大なピラミッド型の本殿やそれを飾る石彫もさることながら、ブロンズ像(nos. 58—61)に見るべきものが多い。シヴァ系統の諸神、聖者、王族などさまざまであり、ことに舞踏王としてのシヴァ神の傑作が豊富に伝えられている。南インドの造形活動の最後を飾るのは、ヴィジャヤナガル王国(14—16世紀)とナーヤカの勢力(17世紀)のそれである。高大な楼門や華麗な彫刻を施した柱を林立させた前殿に特色があり、17世紀に造営されたマドゥライのミーナークシー寺に至って頂点に達した。しかし彫像は図像学的には興味深いものの表現は形式化して力が乏しい。

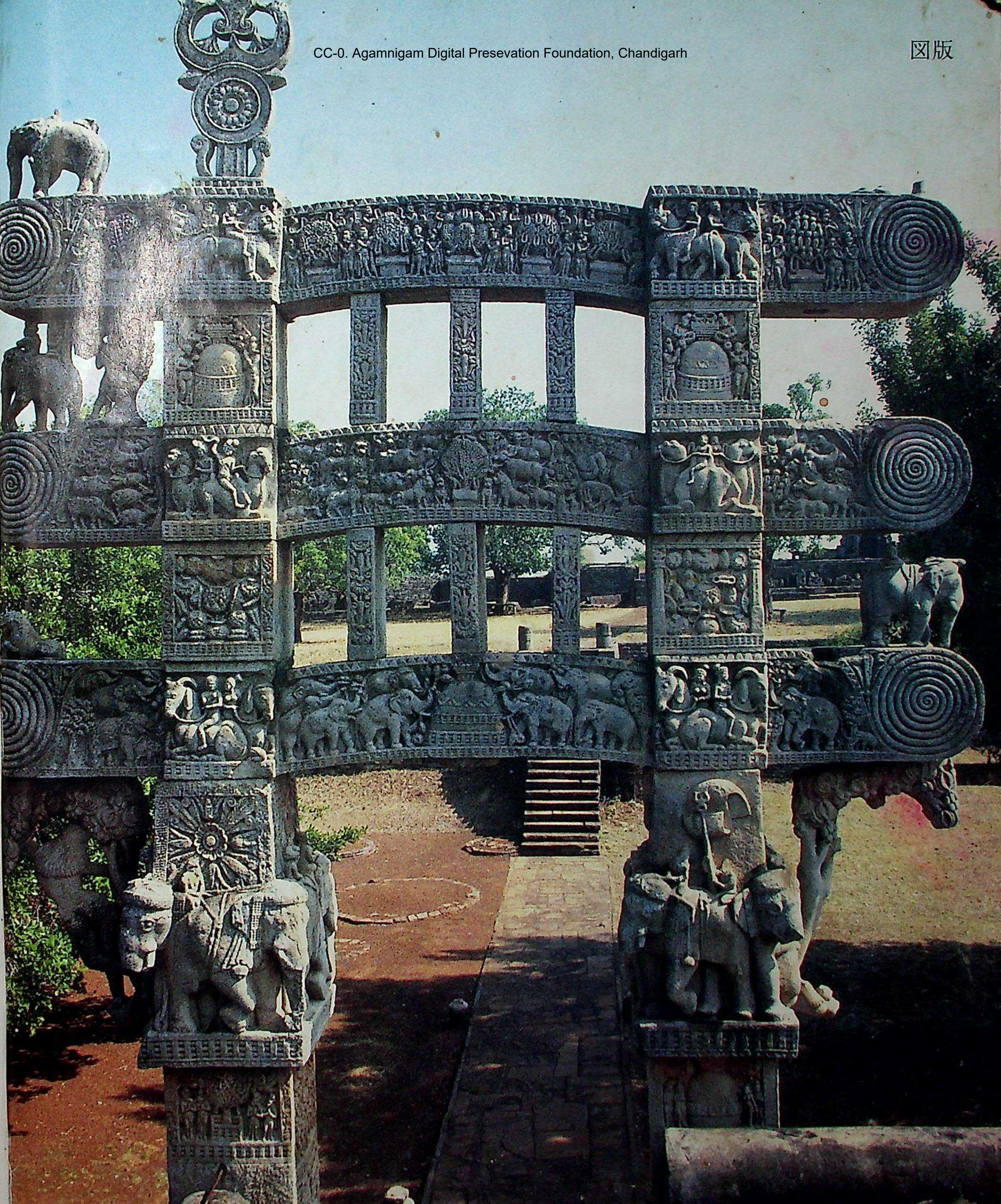
仏教寺院は僧侶や信者の宗教活動の場であるが、ヒンドゥー教寺院は神々の住居と考えられ、内外に神々が充満している。建築と彫刻との不可分の関係は、仏教やジャイナ教の美術にも認められるものの、ことにヒンドゥー教にいちじるしく、建築と一体となった群像や石窟の浮彫りにヒンドゥー教彫刻の特色が最も発揮されている。それゆえヒンドゥー教美術の真の魅力に接するには現地を訪ねる他ない。この『インド古代彫刻展』もインド各地の博物館からの多くの名品を集めてはいるが、取りはずされた群像の一部を展示するしかない展覧会では、残念ながら、ヒンドゥー教美術の一端をかいま見るに過ぎないとさえ言えよう。

(大阪大学文学部助教授)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

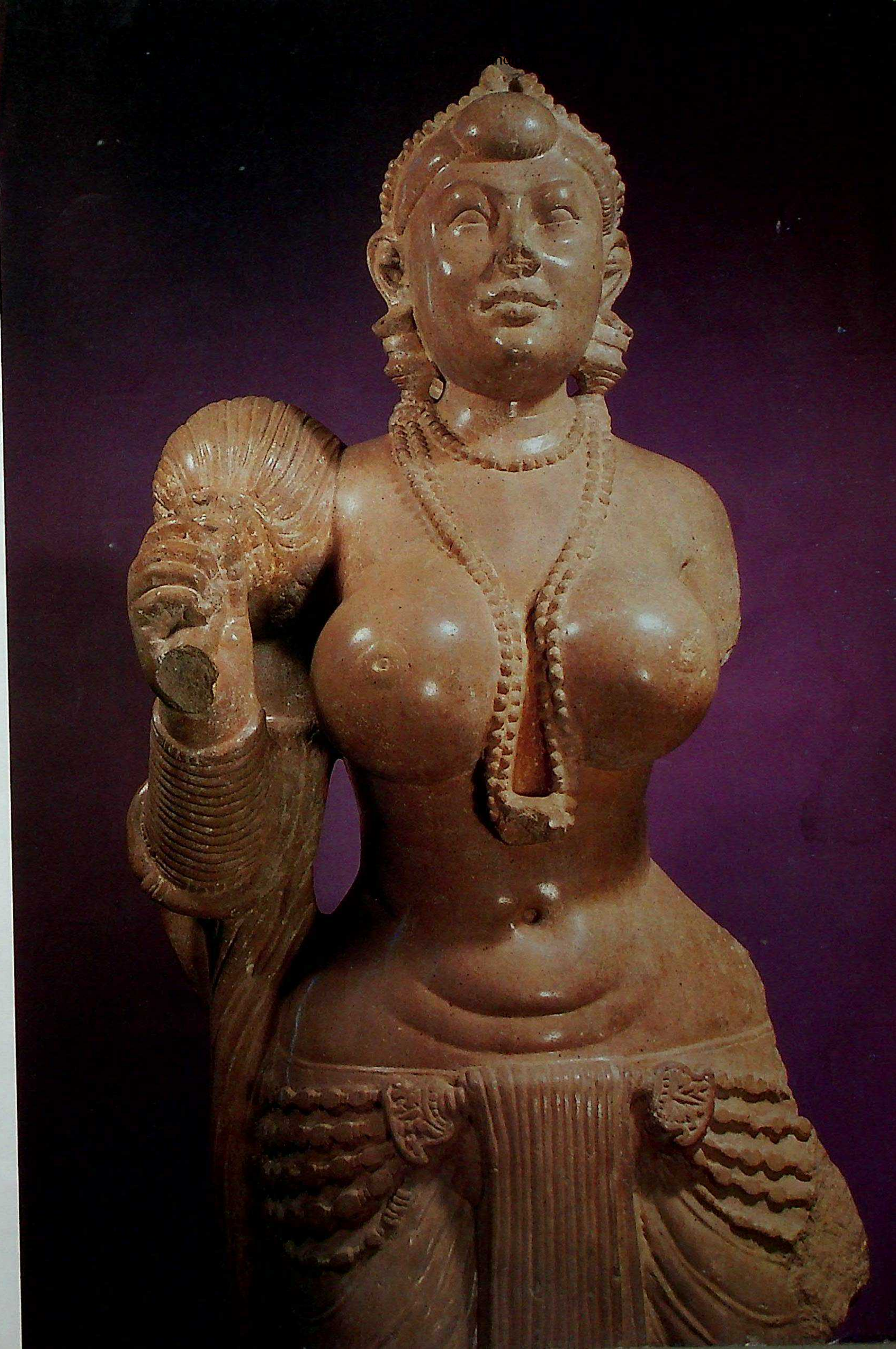
撮影＝日本経済新聞社　長田 浩

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1　払子を持つヤクシー像
前3世紀　パトナ出土
Chauri bearer



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1 払子を持つヤクシー像
前3世紀 パトナ出土
Chauri bearer

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

2 樹下竜王像のある石柱
前 2 世紀　パウニ出土
Naga (Muchalinda) beneath the tree

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

3 仏舎利を運ぶ象
前2-前1世紀　バールフット出土
Elephants carrying Buddha's relics

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

4 ストゥーパのある断片
前2-前1世紀　バールフット出土
Stupa

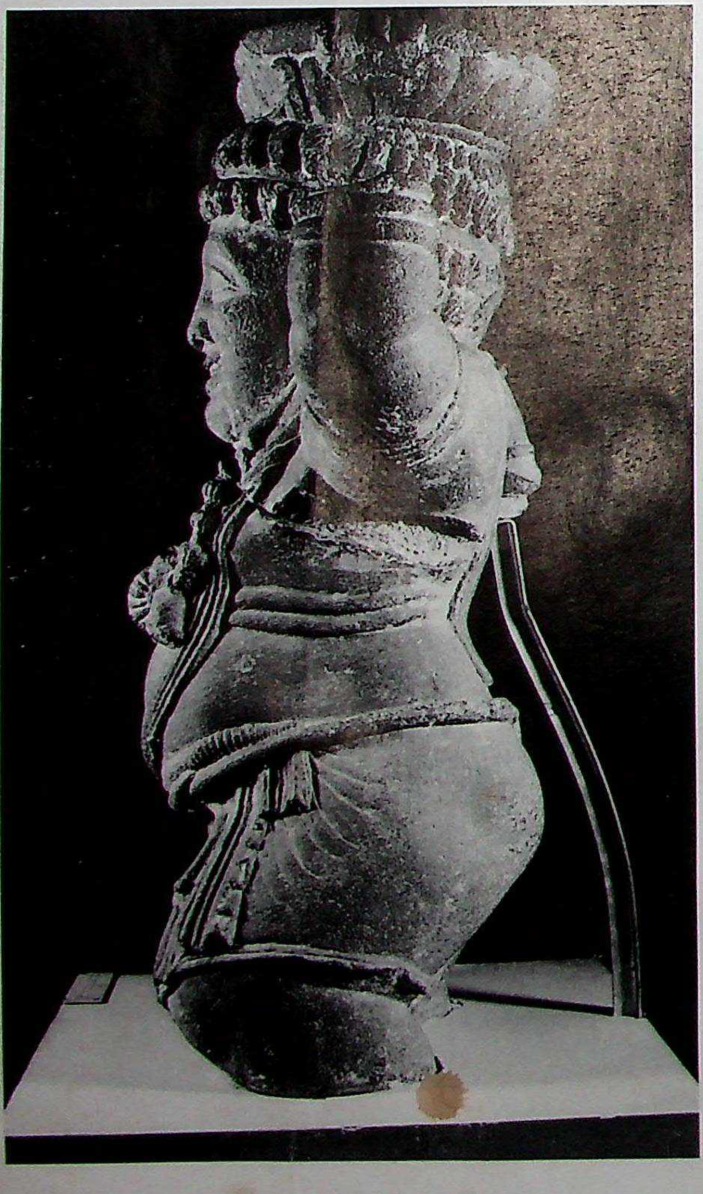
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

5　菩提樹の礼拝
前2–前1世紀　バールフット出土
Railing medallion representing the worship of a Bodhi tree

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



6 ヤクシャ力士像
前2世紀　ピタルコーラ出土
Yaksha

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

7 柱頭
前2世紀 パトナ出土
Capital

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

8 ヤクシー像のある石柱
前1世紀　ボドガヤ出土
Railing pillar with Yakshi

CC-0.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

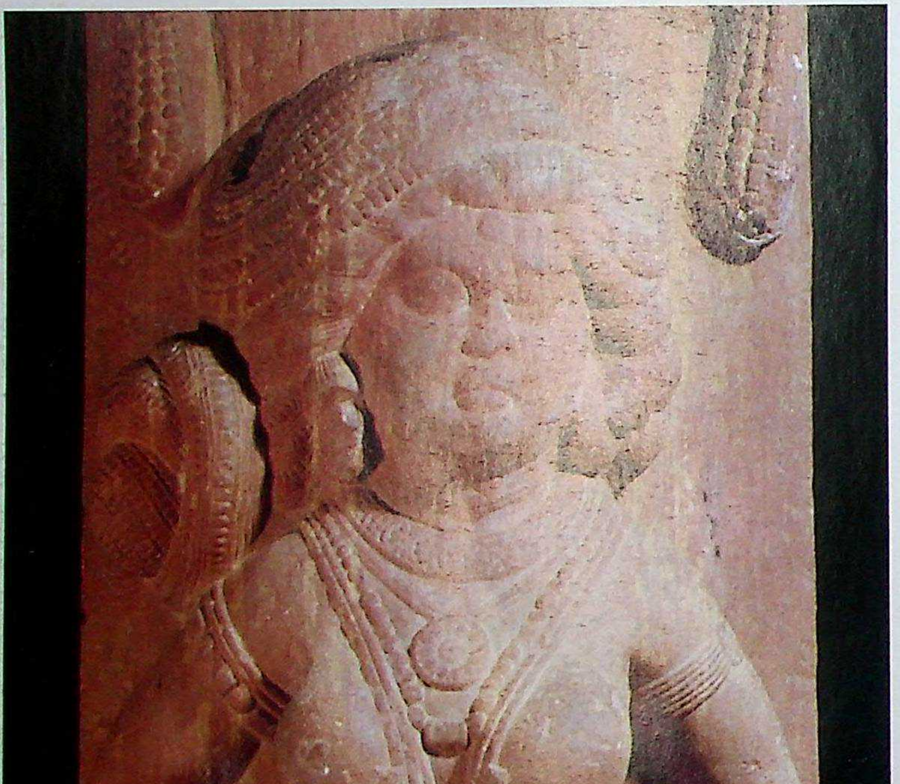
9 塔門の横木 断片
前2世紀 サンチー出土
Fragment of a Buddhist stupa

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

10 樹神断片
前2世紀　サンチー出土
Shalabhanjika

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



11　本生図と踊子像のある石柱
前2–前1世紀　マトゥラー出土
Nati

CC-0. Agamnig oundation, Chandigarh

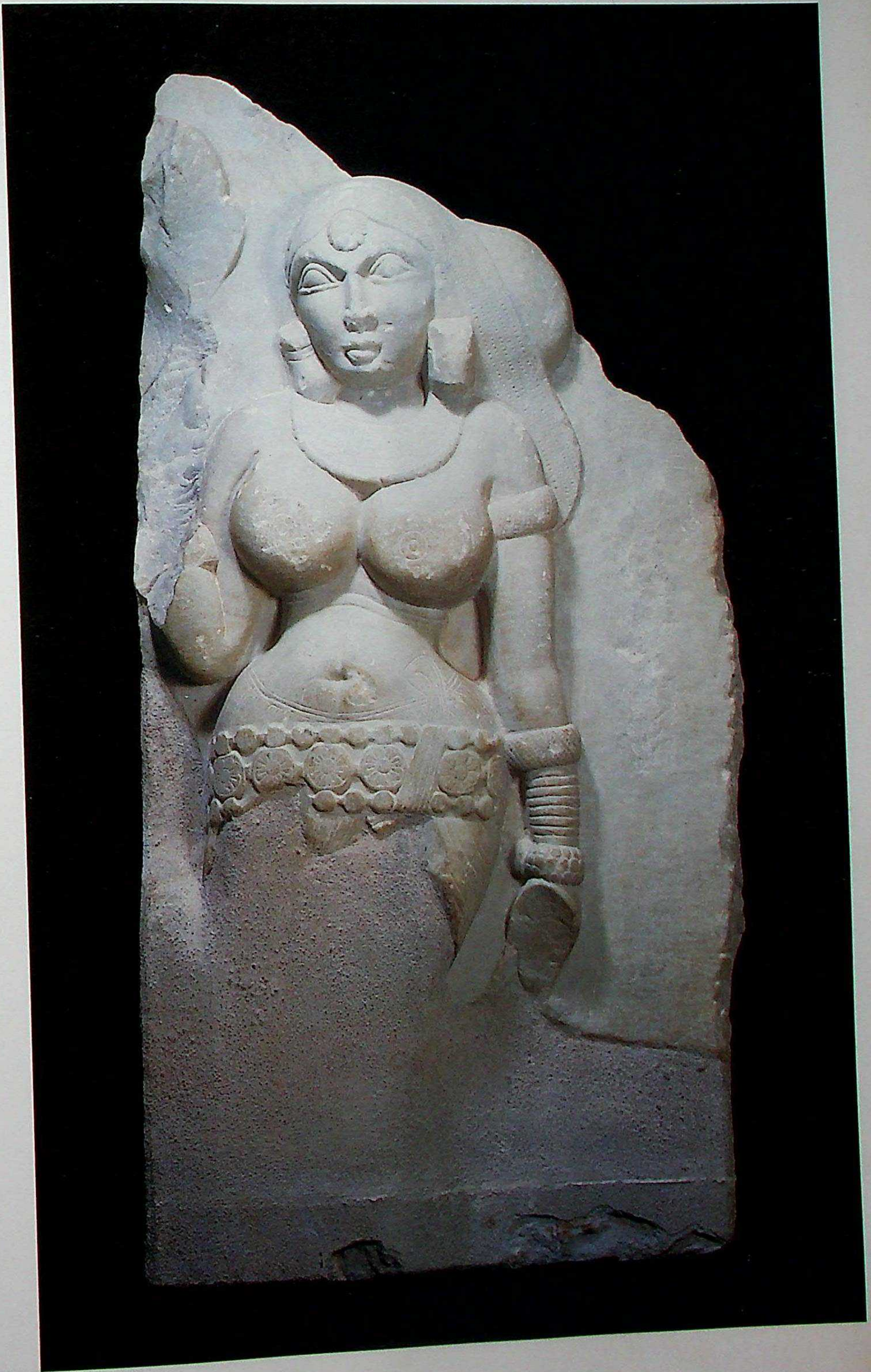
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

12 婦人胸像
前1世紀　ウダヤギリ出土
Female bust

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

13 ヤクシー像
2世紀　アマラーヴァティー出土
Yakshi

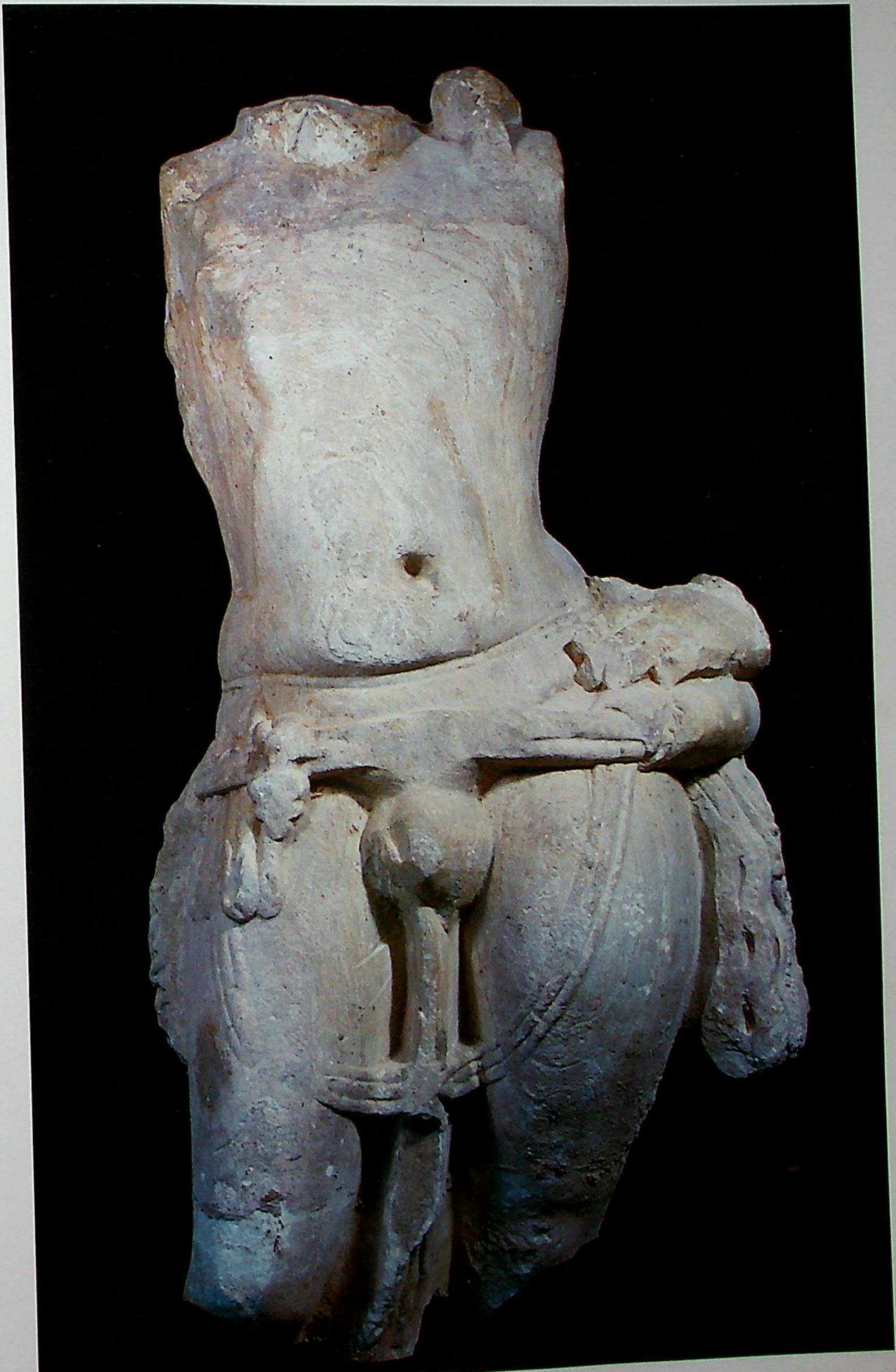


CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

14　菩薩像
2世紀　アマラーヴァティー出土
Bodhisattva

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

15 男性トルソー
2世紀　ティルムルギリ出土
Male torso



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

16 仏立像
1–2世紀 ガンダーラ出土
Standing Buddha

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

17　ジャイナ教奉献板
1－2世紀　マトゥラー出土
Jain Ayagapatta (Cosmic diagram)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

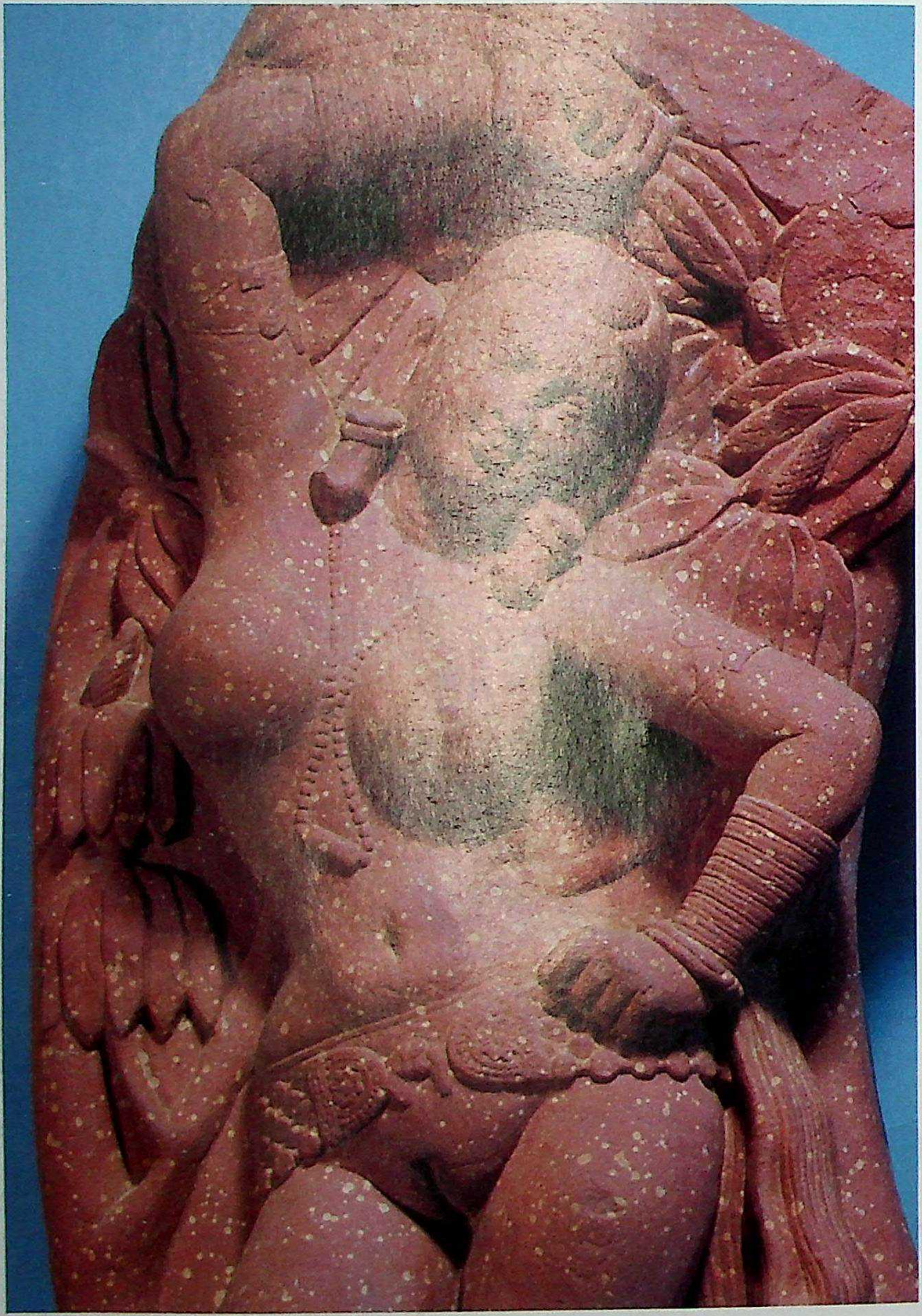
18 戦士トルソー
1-2世紀　マトゥラー出土
Chashtana (the Kushan governor)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

19 クベーラ坐像
1-2世紀 アヒチャトラー出土
Kubera

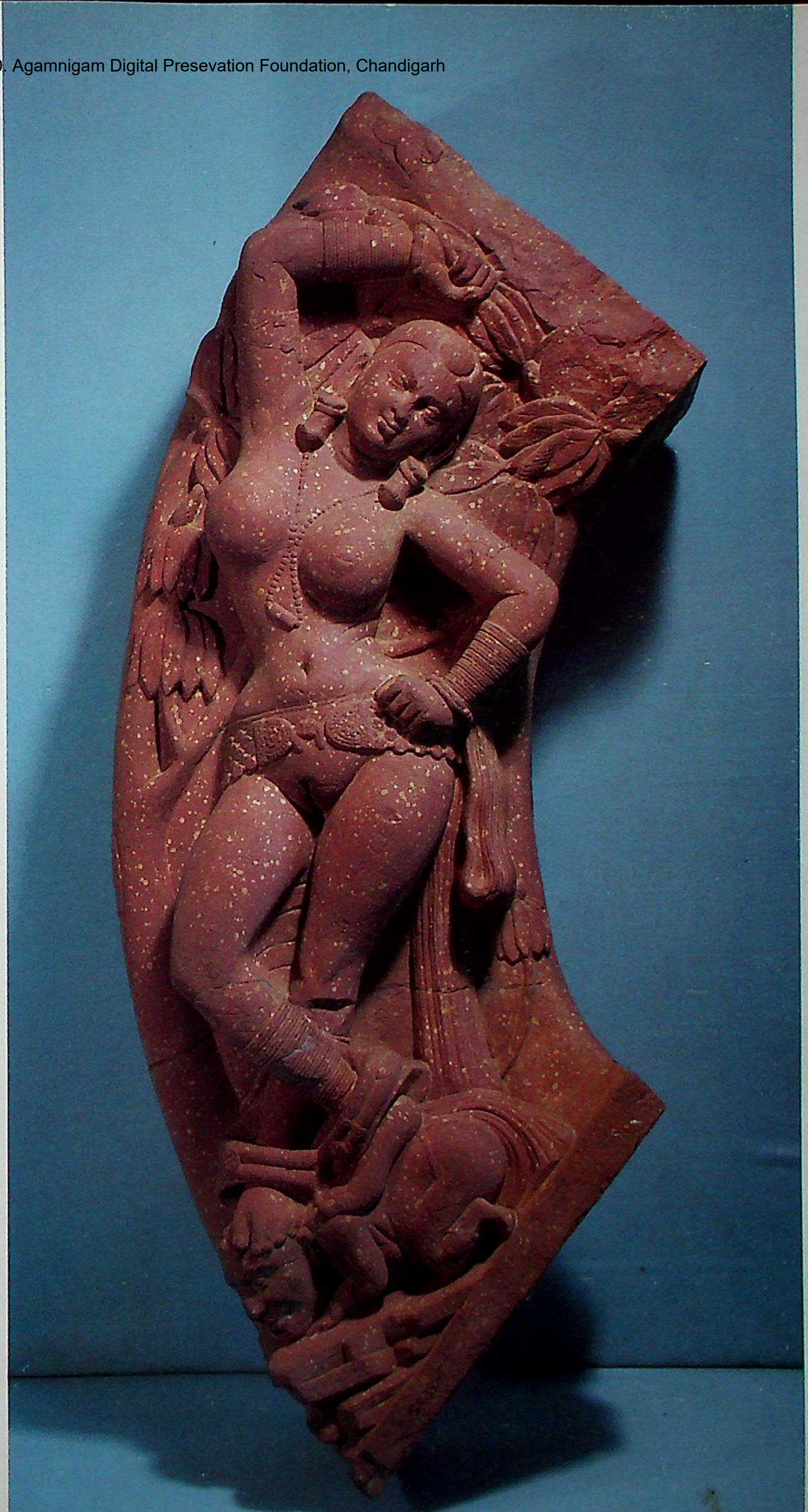
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



20 ヤクシー像
1 - 2 世紀　ソンク出土
Yakshi

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

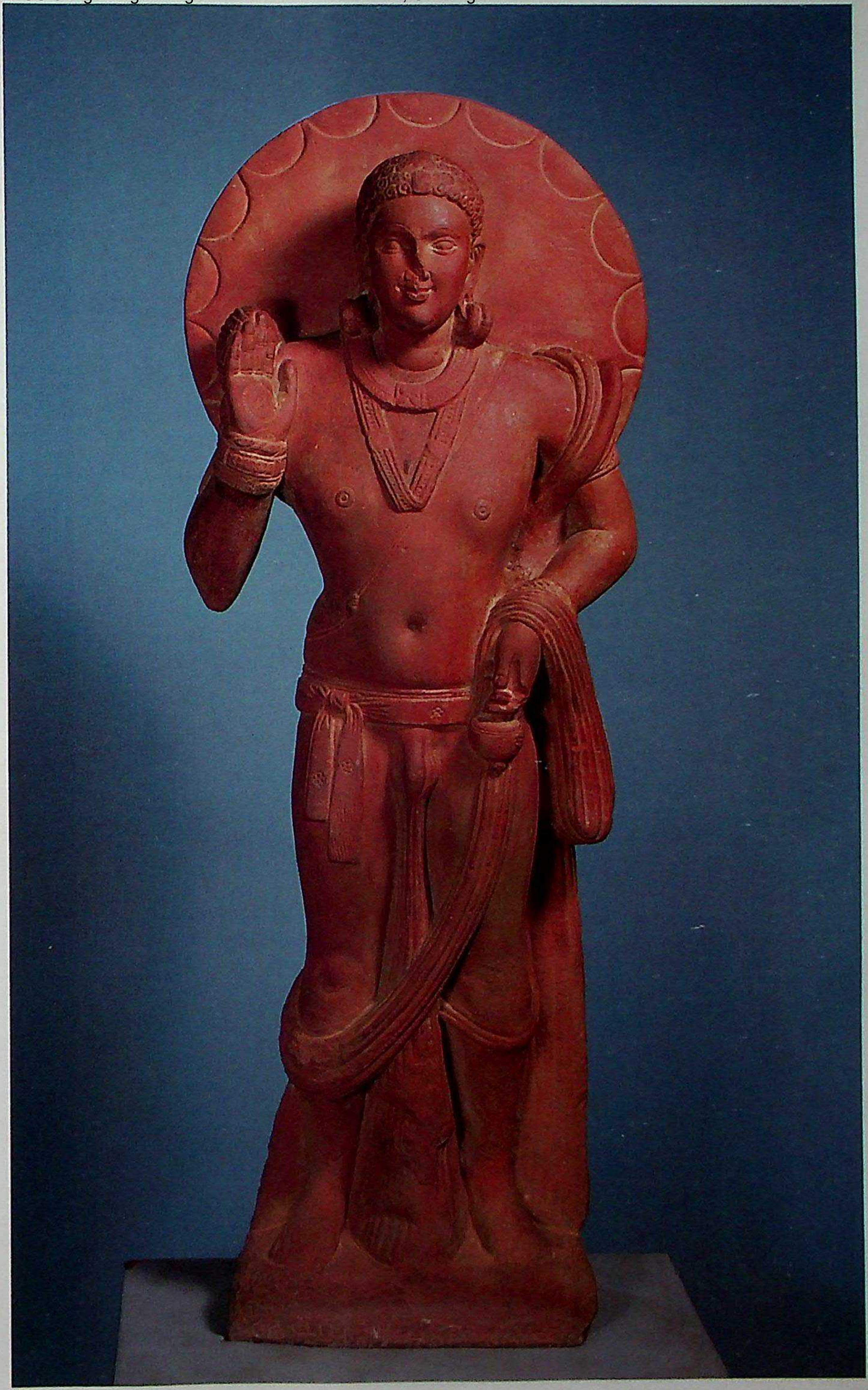
21 樹下のヤクシー像
1-2世紀 マトゥラー出土
Yakshi

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

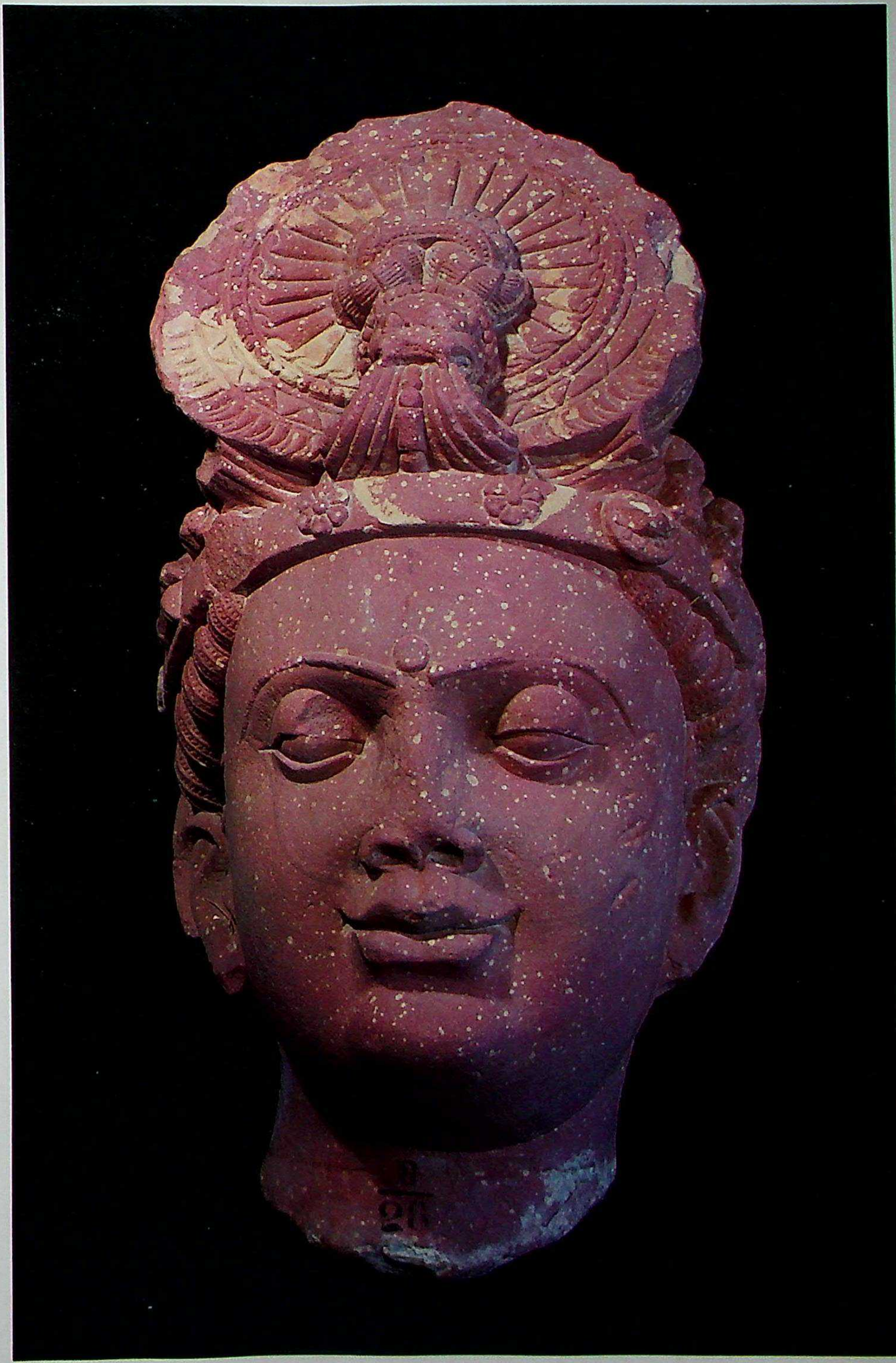
22 弥勒菩薩立像
1 - 2 世紀　アヒチャトラー出土
Maitreya

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

23 菩薩頭部
1-2世紀　マトゥラー出土
Head of a Bodhisattva

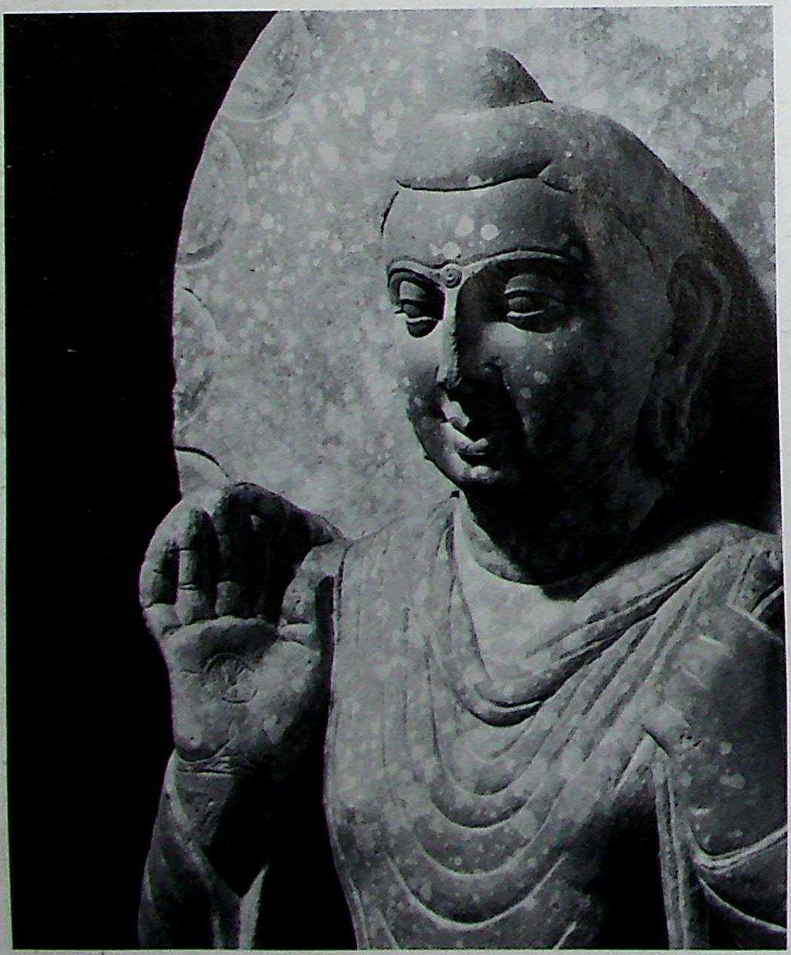


CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

24 宮廷物語のある断片
1 - 2 世紀　グルガオン出土
Panel showing Saundarananda story

CC-0. ... Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

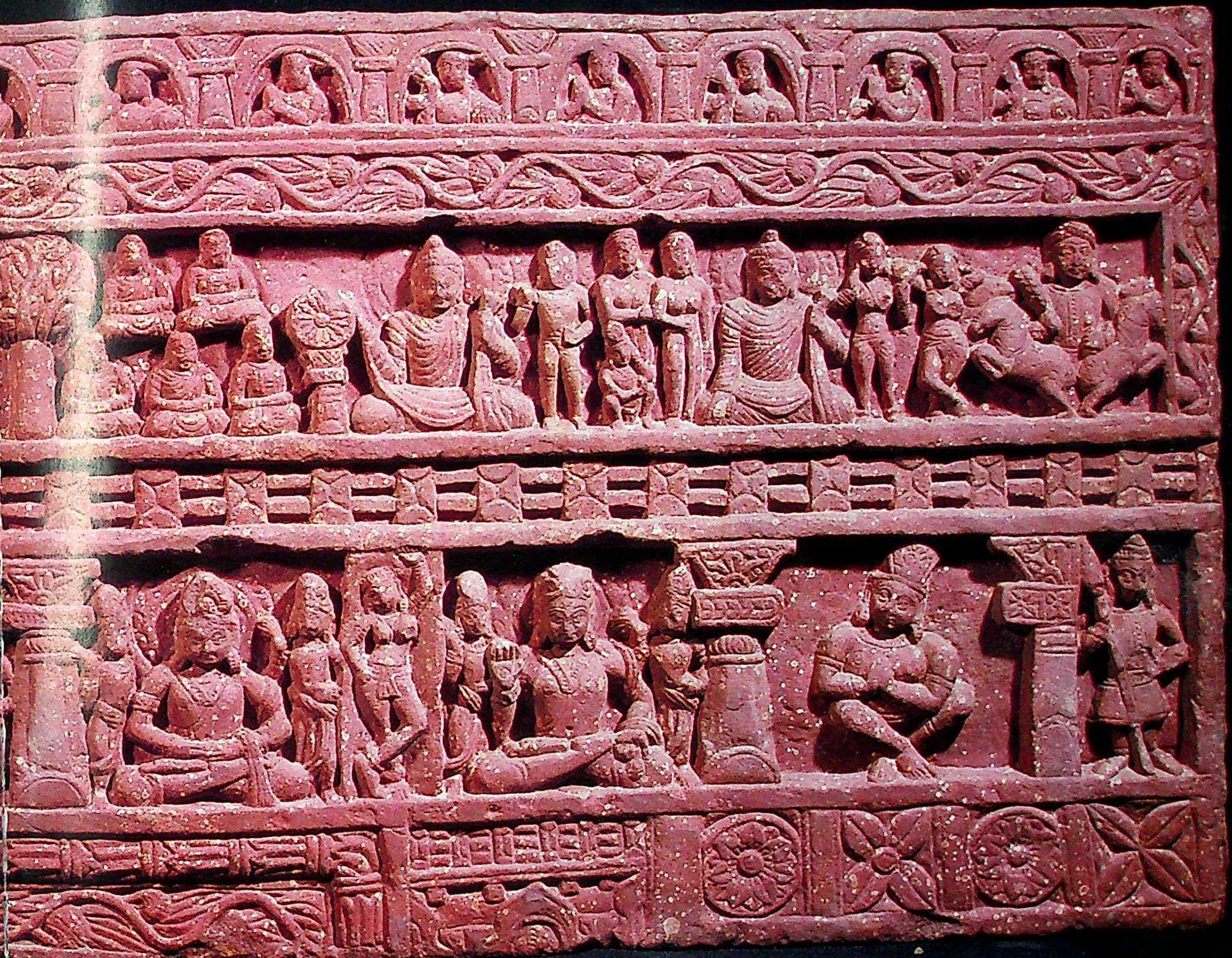


25 仏立像
1-2世紀　マトゥラー出土
Standing Buddha

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation

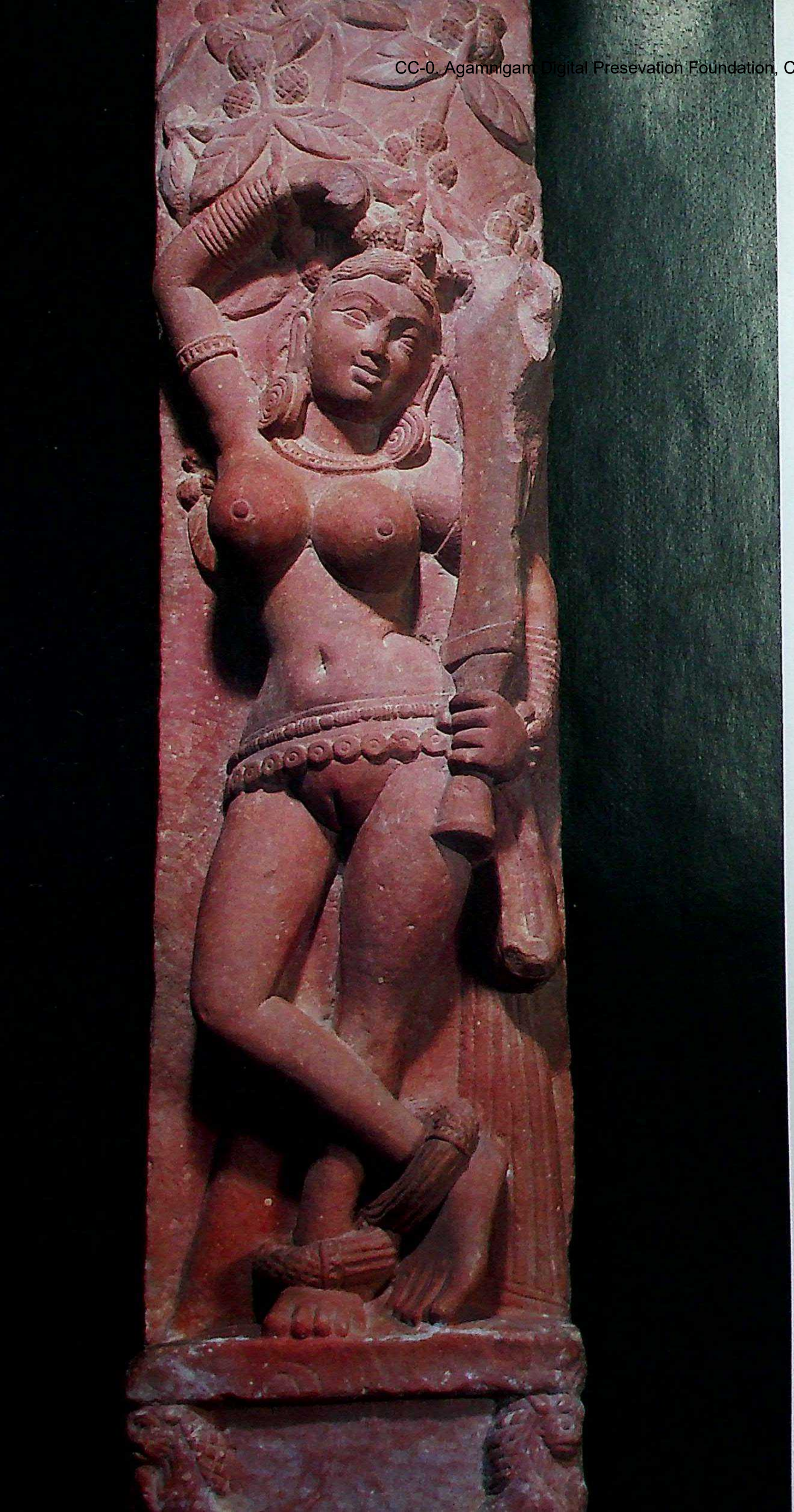
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation



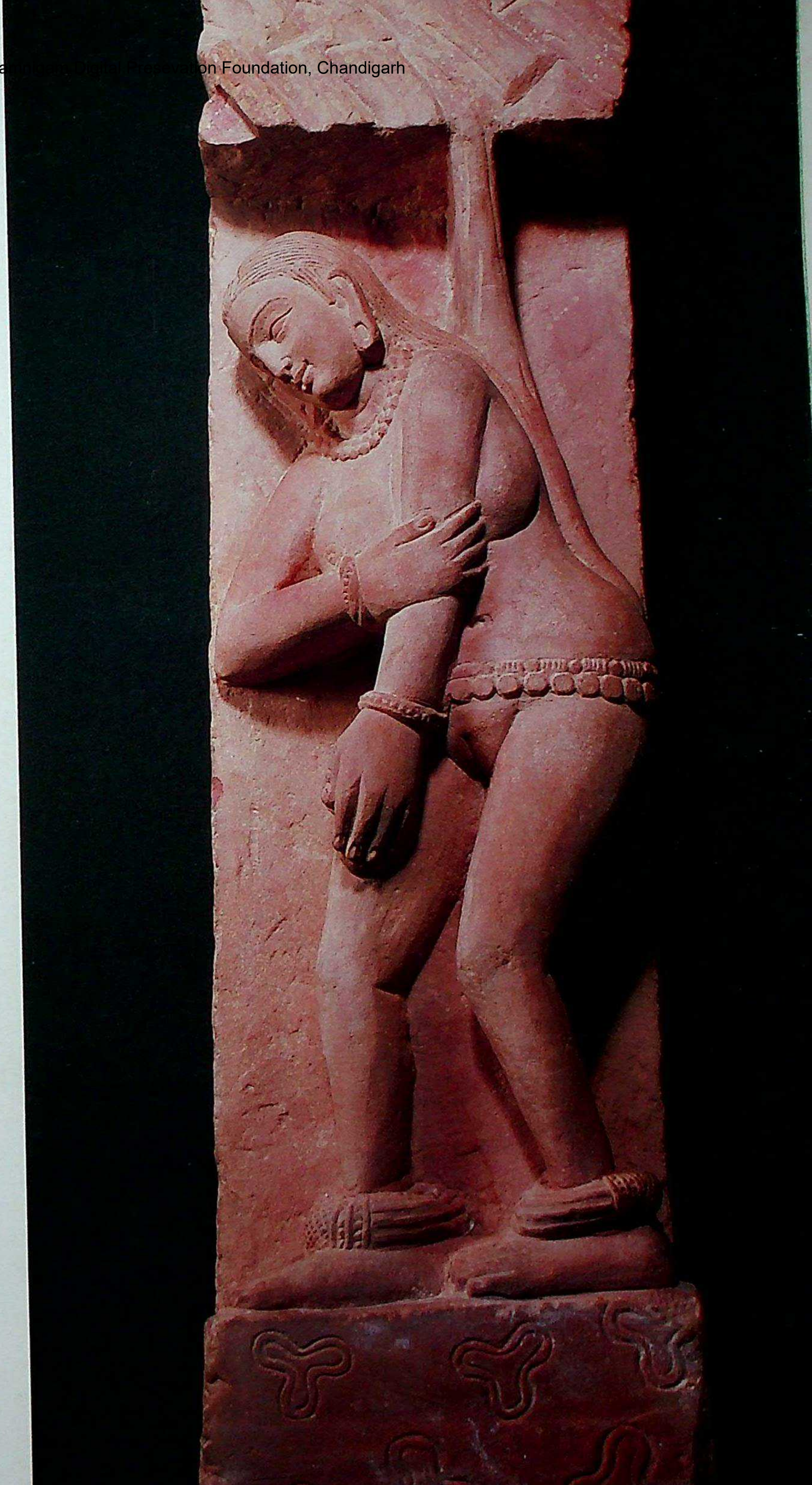
26 仏伝図
2世紀　マトゥラー出土
Seven Buddhas and scenes from the life of Buddha

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



27 樹下ヤクシー像
2世紀 マトゥラー出土
Lady dancing with a sword

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



28 水浴びする婦人像
2世紀 マトゥラー出土
Bathing lady

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

29 酔態をみせるヤクシー像　表・裏
2 - 3 世紀　マトゥラー出土
Vasantasena

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

30 仏三尊像
2 - 3 世紀　アヒチャトラー出土
Seated Buddha

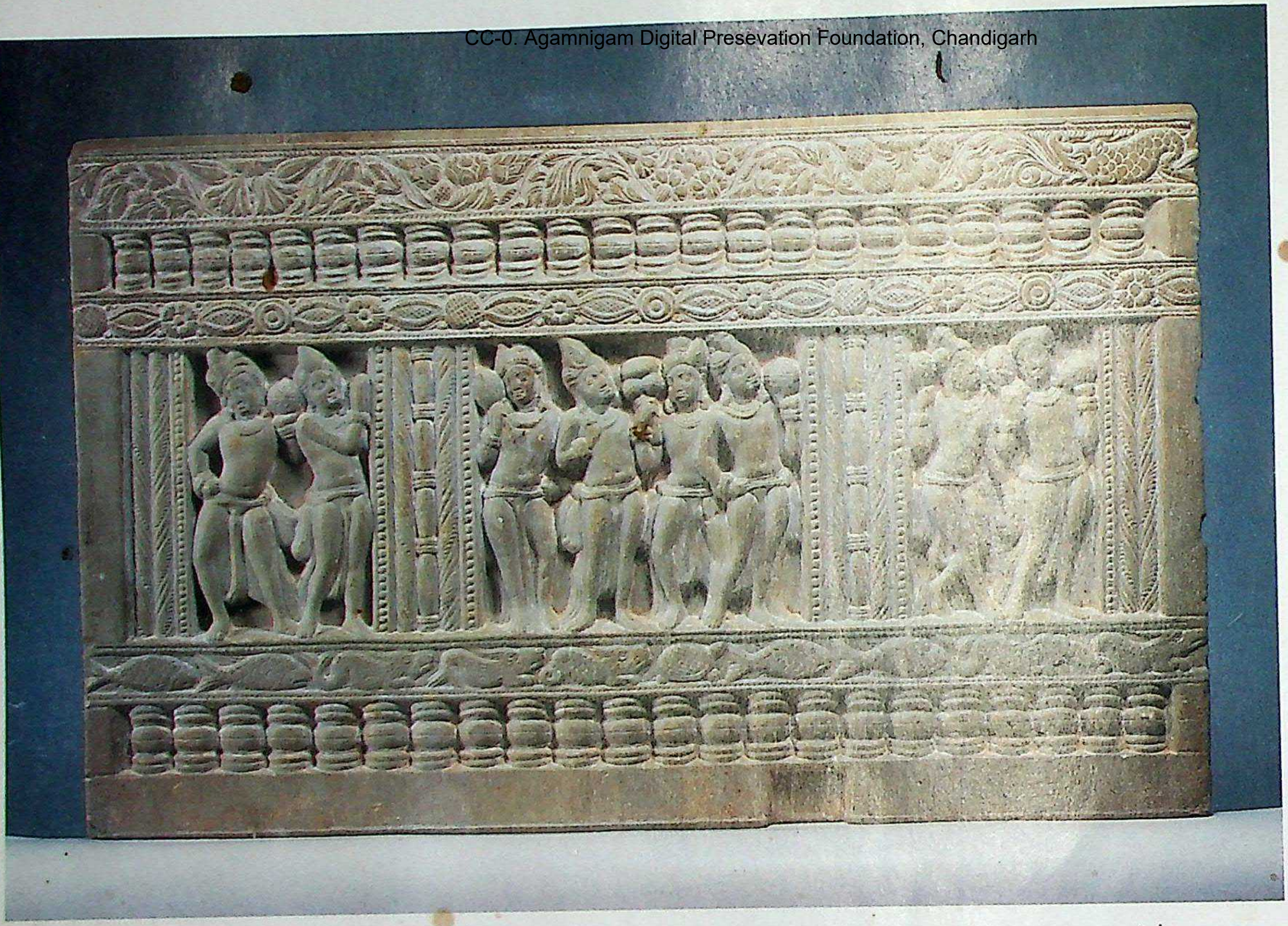
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

37 仏伝図浮彫
3 - 4 世紀　ナーガールジュナコンダ出土
Scenes from Buddha's life

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

31 仏伝図

2－3世紀　マトゥラー出土

Panel depicting four major events of Buddha's life

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

31 仏伝図

2-3世紀　マトゥラー出土

Panel depicting four major events of Buddha's life

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

32　竜王頭部断片
3世紀　マトゥラー出土
Naga or Balarama bust

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

33　仏頭部
3世紀　マトゥラー出土
Buddha head

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

34 獅子像
3 世紀　マトゥラー出土
Lion

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

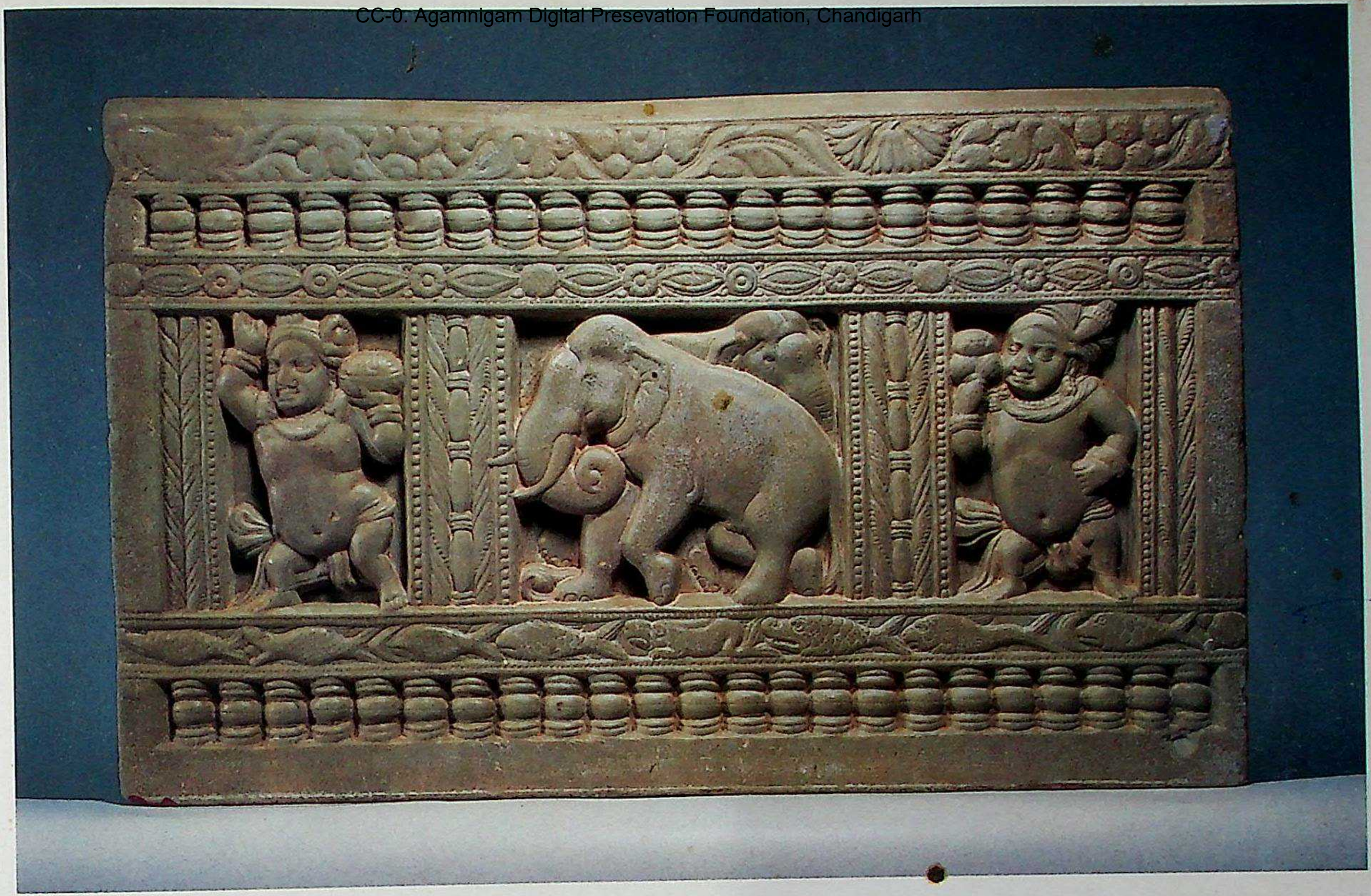
35 仏伝図浮彫
3世紀 ナーガールジュナコンダ出土
Birth of Siddhartha

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

36 仏塔図浮彫
3世紀 ナーガールジュナコンダ出土
Stupa slab

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



38 象や倭人のいる浮彫 表・裏
3－4世紀 ナーガールジュナコンダ出土
Screen Panel

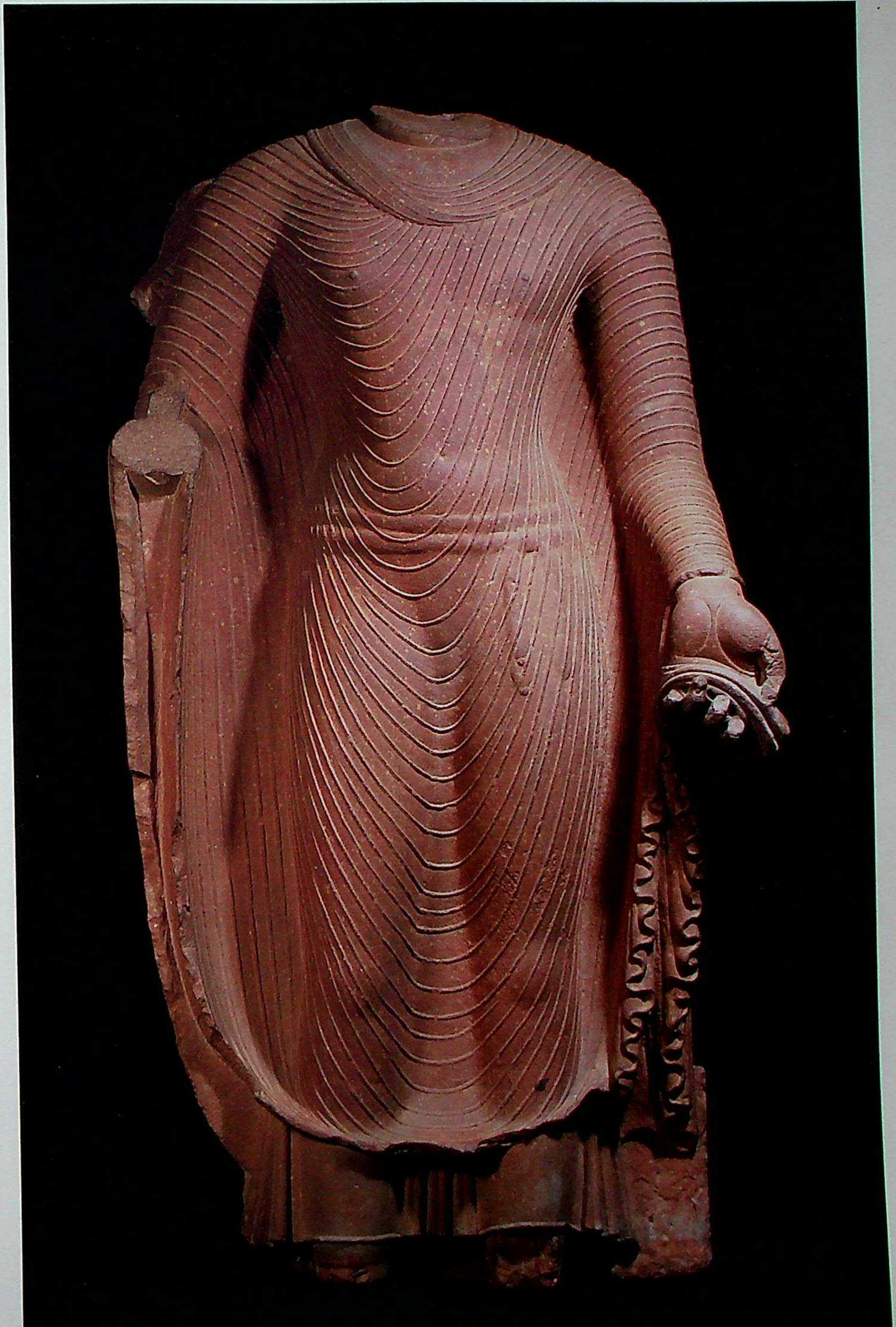
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

39 ジャイナ教祖師坐像
5世紀　マトゥラー出土
Jain Tirthankara

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

40 仏トルソー
5世紀　マトゥラー出土
Torso of a standing Buddha



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

41 仏坐像
5世紀 アラハバード出土
Mankumar Buddha

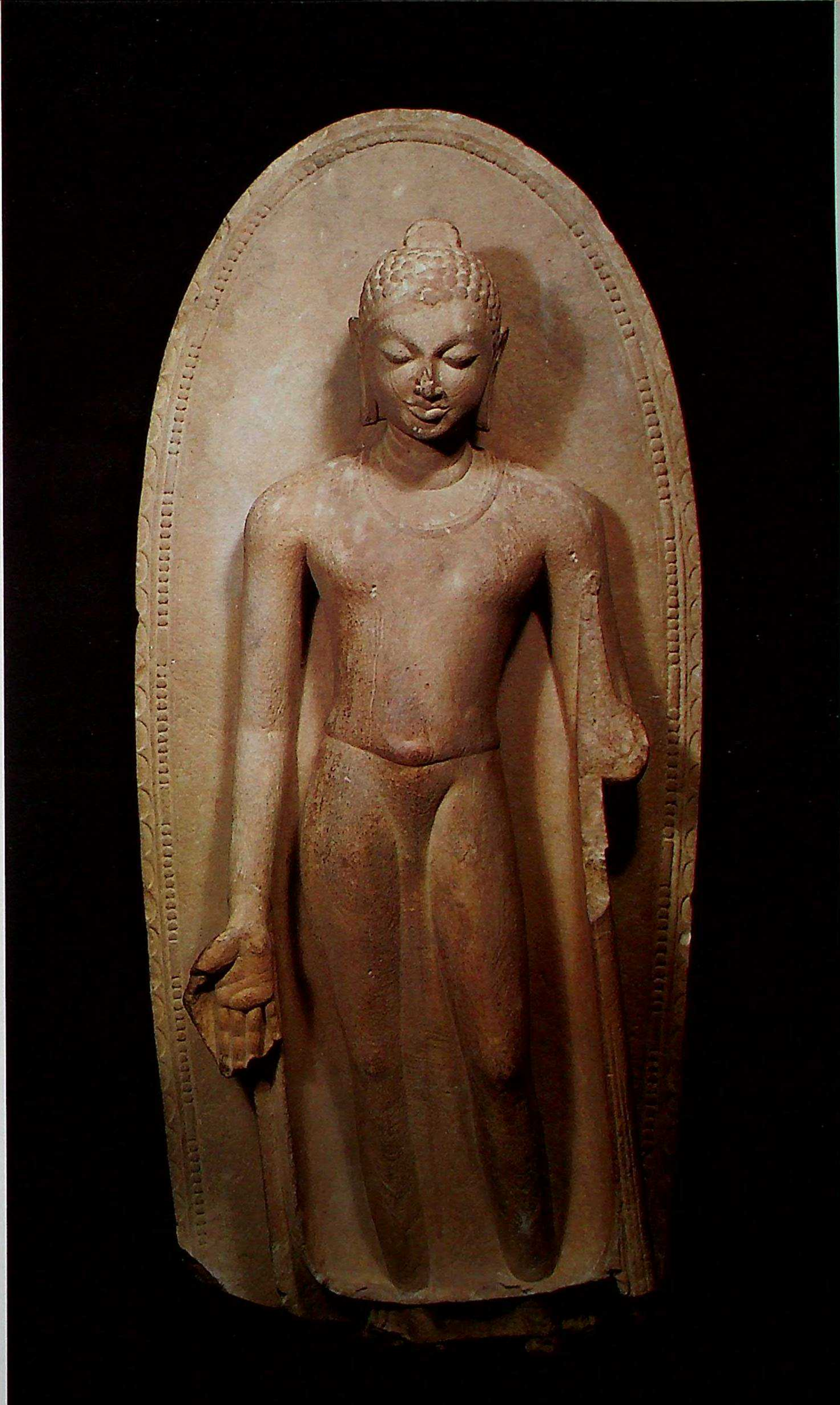
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

42 仏頭部
5世紀 サールナート出土
Head of Buddha

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

43 仏立像
5－6世紀　サールナート出土
Standing Buddha



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

44 仏立像
6 - 7 世紀　ナーランダー出土
Standing Buddha

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

45　パールヴァティー頭部
5世紀　アヒチャトラー出土
Head of Parvati

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

46 ヴィシュヌ立像
5世紀　マトゥラー出土
Standing Vishnu

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

47 リンガ(男根)柱
5世紀 コーホ出土
Ekamukha Linga

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

48 怪獣に乗る戦士
5世紀 サールナート出土
Leogryph and two warriors

4924

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

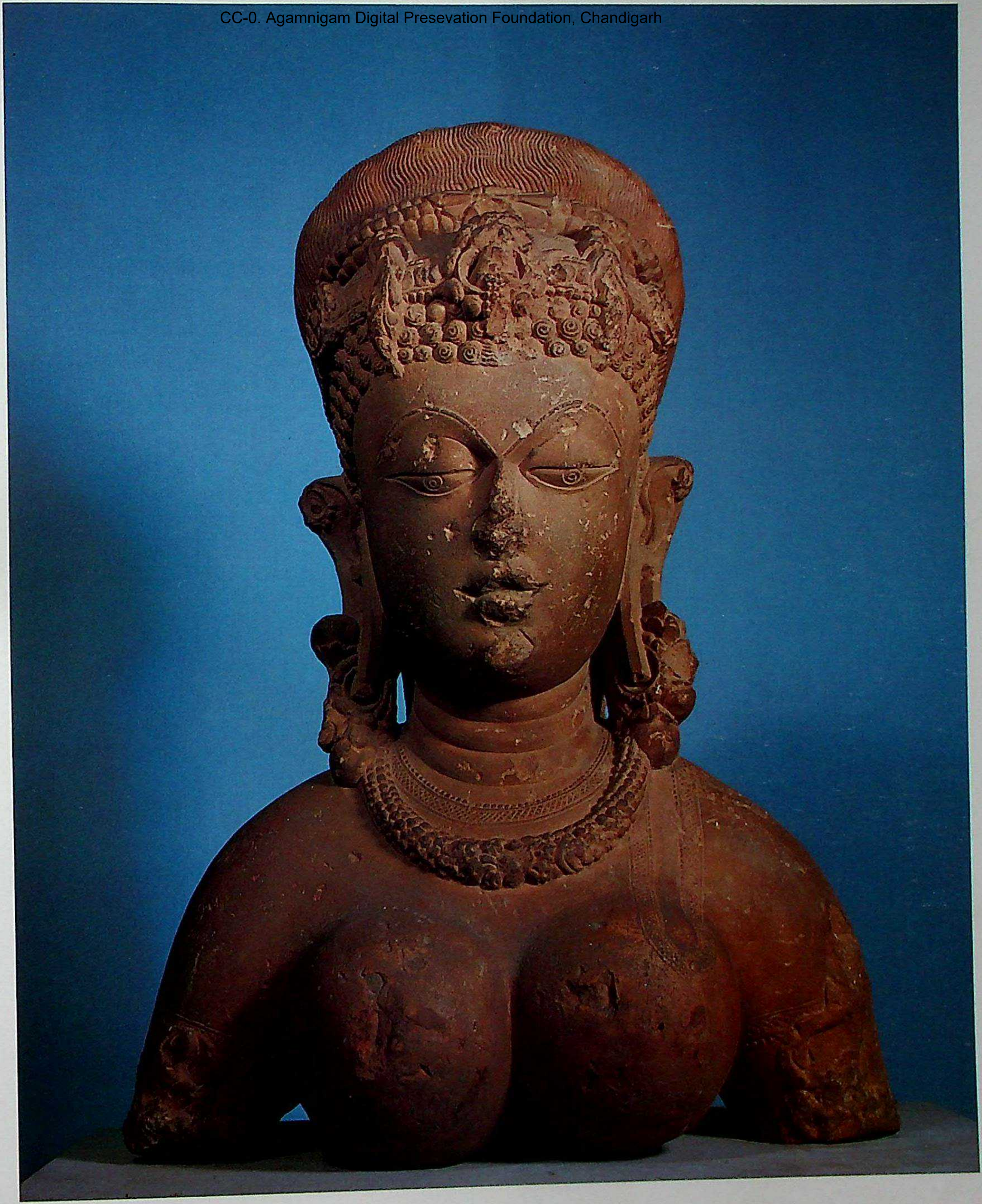
49 怪獣に乗る戦士 断片
5–6世紀 サールナート出土
Warrior on Leogryph

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

50 婦人胸像
6世紀 グワリオール出土
Female bust

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

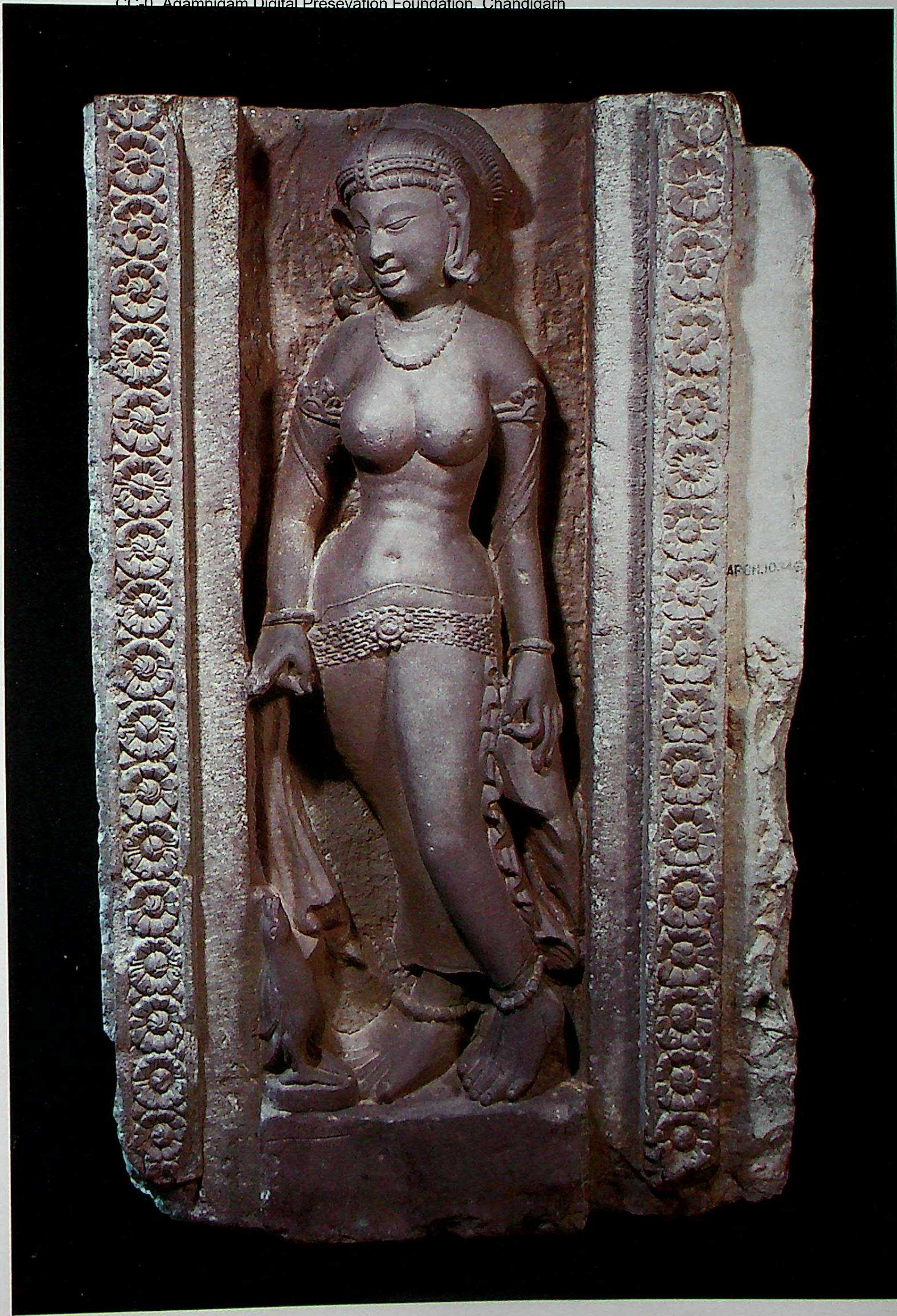
51 象王を救済するヴィシュヌ
5－6世紀　デーオーガル出土
Gajendramoksha

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

52 婦人と小鳥
6世紀　ラージマハル出土
Woman and a bird

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

53 婦人供養者像
8世紀 アコータ出土
Devotee holding a *chauri*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

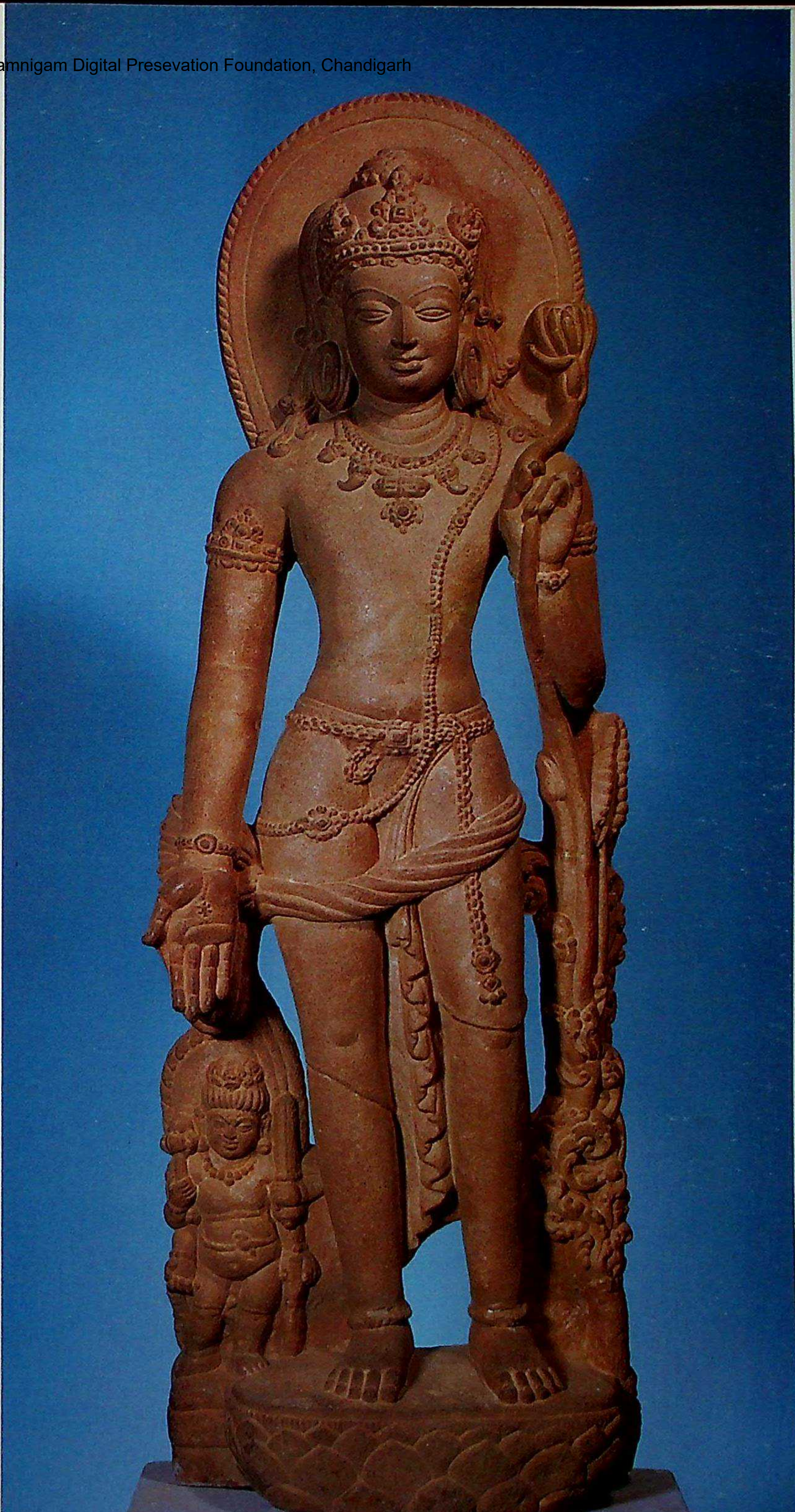
54 婦人トルソー
8–9世紀　マトゥラー出土
Lower part of a female figure

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

55　観音菩薩立像
9世紀　ナーランダー出土
Lokeshvara

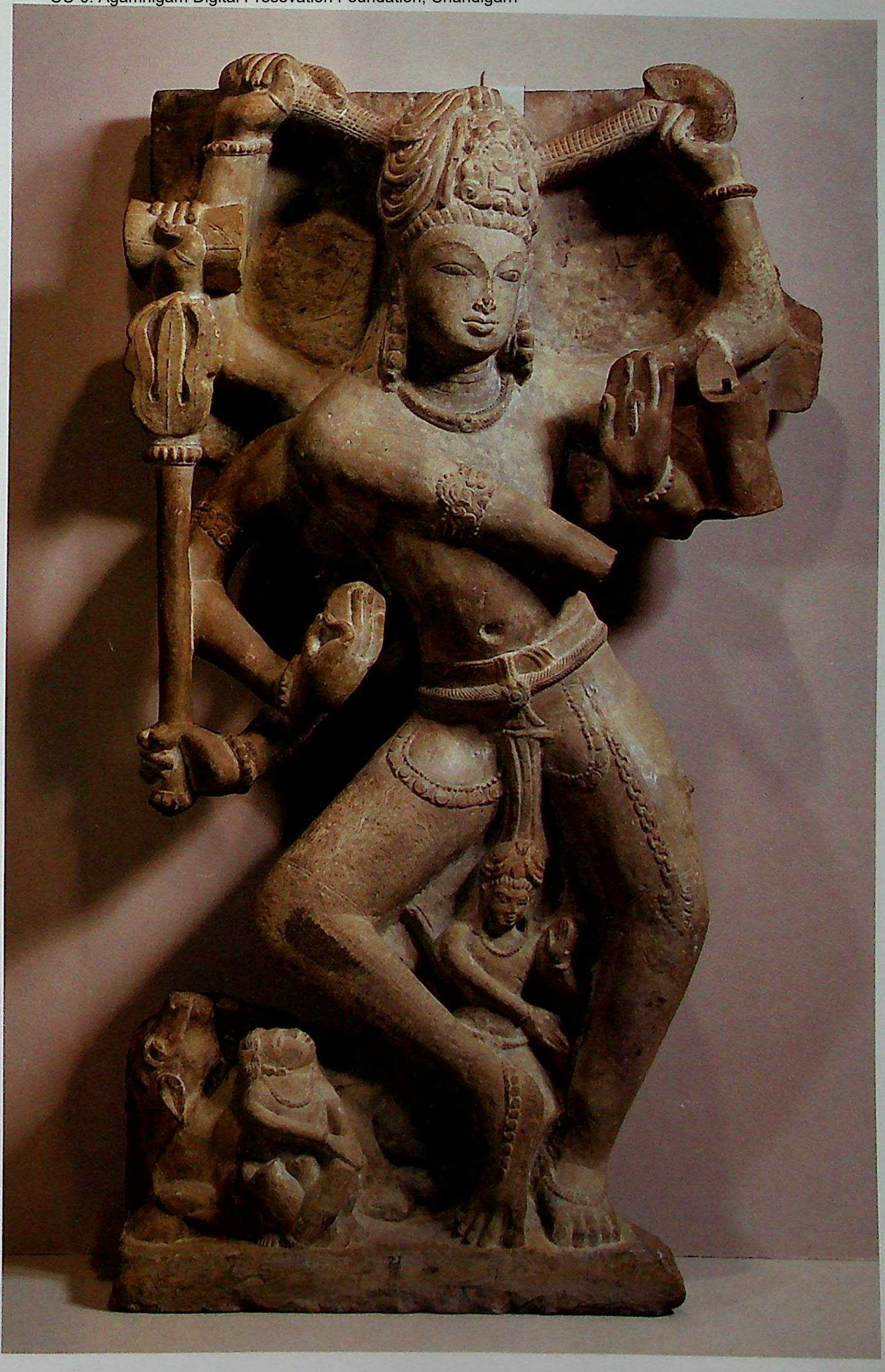
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

56 踊るシヴァ神像
9-10世紀　ウッジャイン出土
Nataraja

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

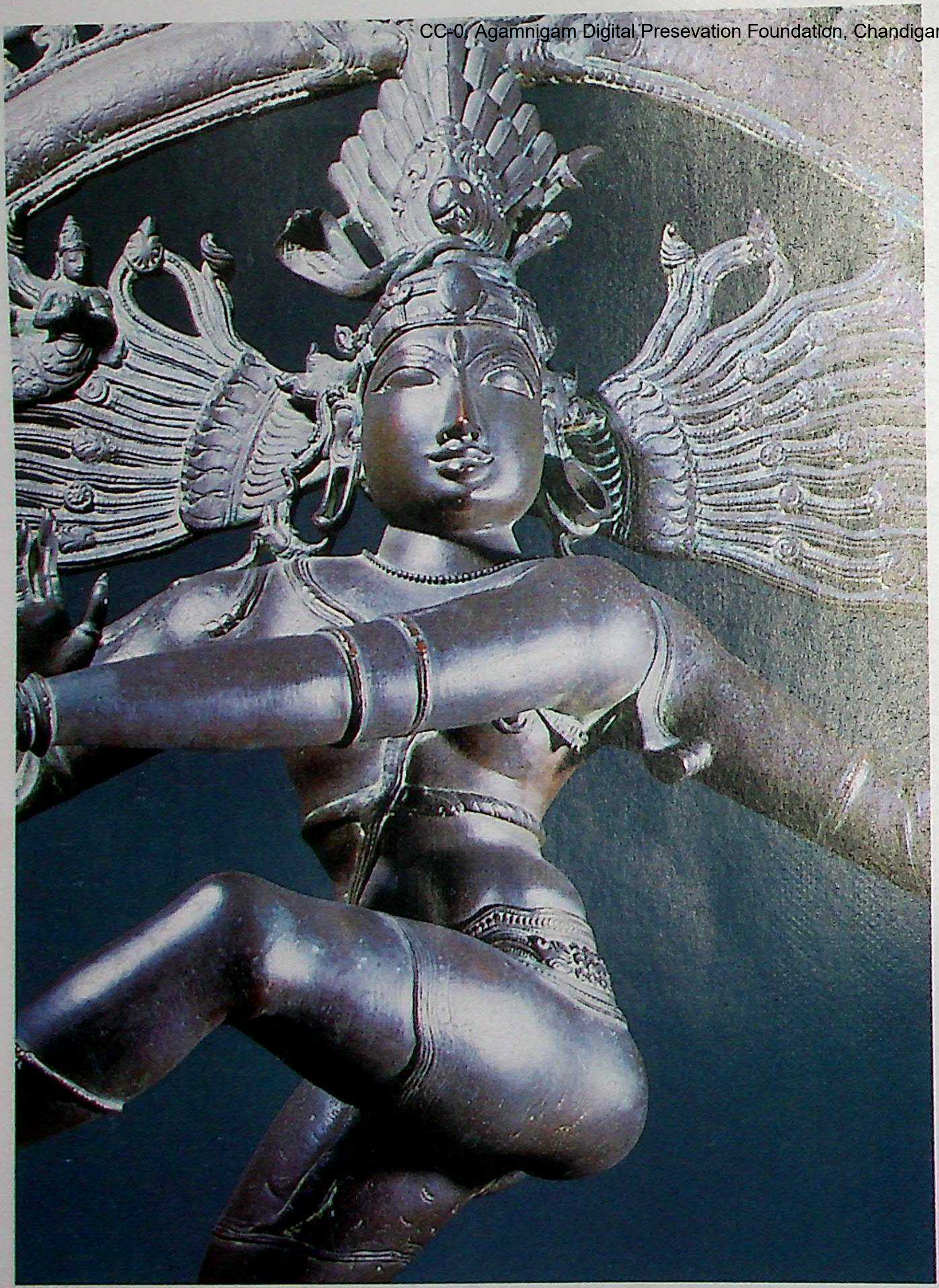


CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

57 シヴァ神と妃パールヴァティー
10世紀　ヒングラージュガル出土
Shiva and Parvati

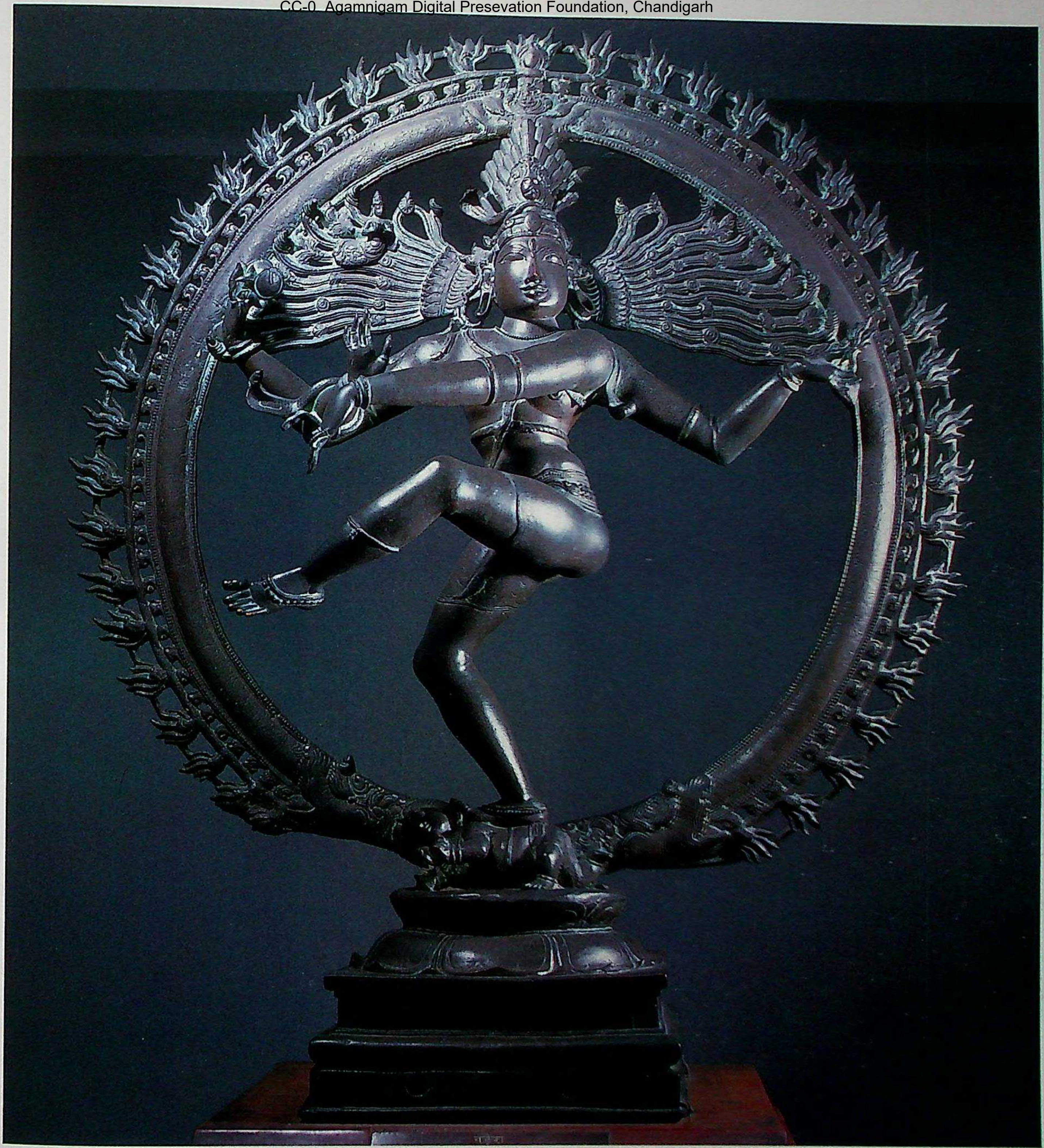
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



58 踊るシヴァ神像
10-11世紀　タミルナードゥ出土
Nataraja

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

59 トリプラーンタカ神像
10世紀 タミルナードゥ出土
Tripurantaka

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

60 ウマー女神立像
11世紀　タミルナードゥ出土
Devi

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

61 クリシュナ神
10世紀 タミルナードゥ出土
Krishna on Kaliya

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

62 四面金剛ターラー菩薩
11世紀
Four-headed Vajratara

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

63 ターラー菩薩トルソー
11世紀　ナーランダ出土
Tara

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

64 婦人頭部
11世紀
Female head

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

65 手紙を書く婦人像
11世紀　カジュラーホ出土
Woman writing a letter

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

66 子供を抱く婦人像
11世紀　カジュラーホ出土
Woman with a child

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

67 闘う戦士像
11世紀　カジュラーホ出土
Fighting male warriors

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

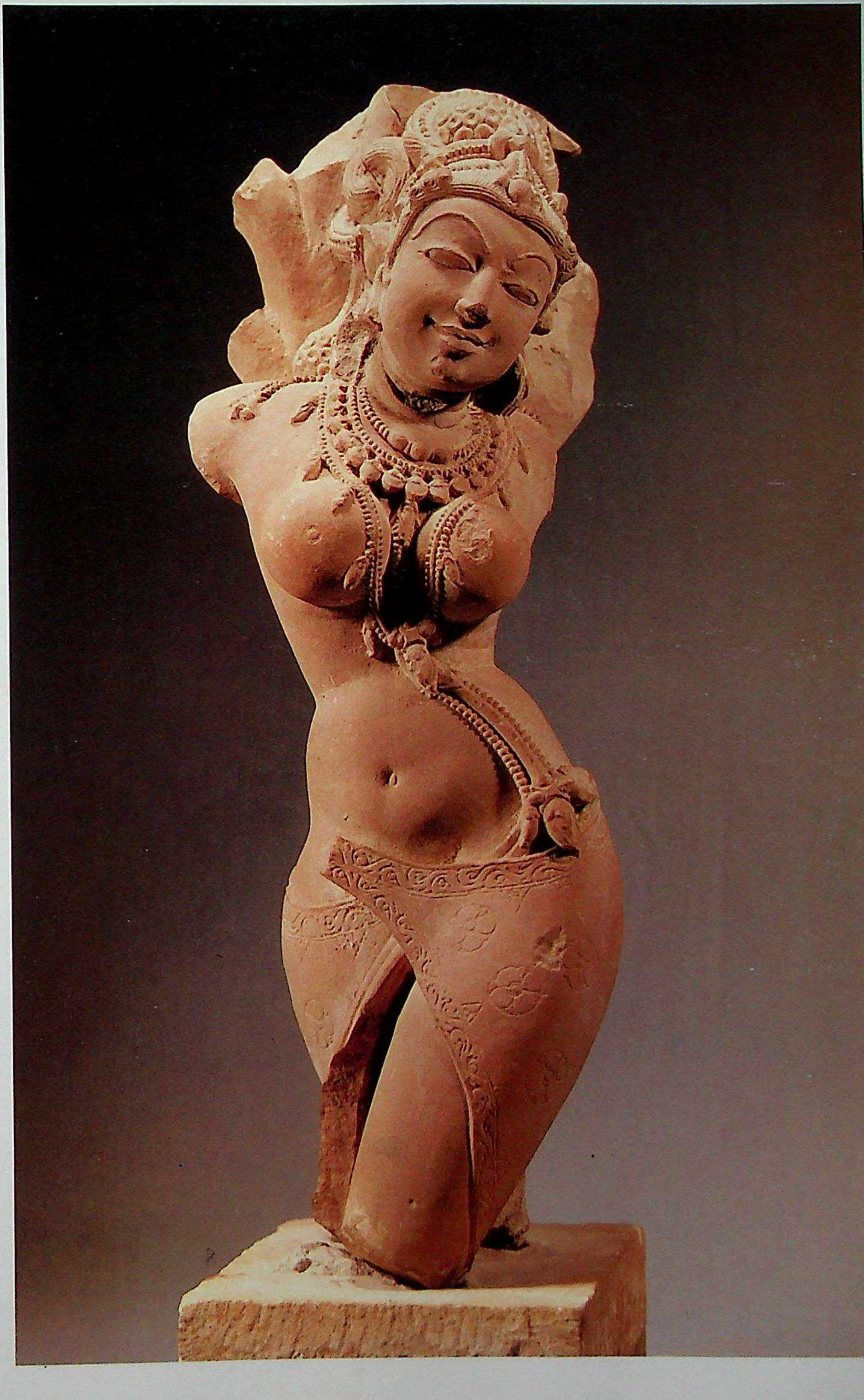
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

68　ミトゥナ(愛情表現)
11世紀　カジュラーホ出土
Mithuna couple

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

69 樹神
11世紀　ギャーラスプル出土
Vrishchika (tree nymph)



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

70 ミトゥナ(愛情表現)
13世紀　コナーラク出土
Mithuna

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

71 ヴィーナー(楽器)を持つ婦人像
13世紀　コナーラク出土
Woman with a *vina*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

72 小鳥を持つ婦人像
13世紀　コナーラク出土
Woman with a bird

CC-0. Ag

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

73 怪獣ヴィヤーラ像
13世紀　コナーラク出土
Vyala

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

74 ナラシンハ王と臣下たち
13世紀 コナーラク出土
King Narasimha on a swing

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

撮影＝日本経済新聞社　長田 浩

作品解説

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

L. A. Narain
ナラエン
Keeper (Public Relations),
National Museum, New Delhi
ニューデリー国立博物館広報部長

杉山二郎　東京国立博物館東洋考古室長

パータリプトラ

現在のパトナでマウリヤ朝の首都として栄えた。アレキサンドロス大王の遠征、インド侵入の刺激によってインド内部に数多く存在した地方都市国家が、初めて統一的な国家形態をとった。初代チャンドラ・グプタは、隣国のイラン高原からメソポタミアに君臨したセレウコス朝と国境問題で戦争状態にあったが、インドの象兵団の威力で軍事的な優勢を保った。セレウコス朝側は大使メガステネスを派遣し修交したが、彼がパータリプトラについての記録を残している。今日では断片しか残っていないが、考古学的発掘によりこの都市がいかにイラン、アケメネス朝の石彫工や建築家の活動場所であったかがわかる。豊富な木材を利用した都市造り、濠の利用があったが、石彫を磨研したり、牡牛、獅子、馬の彫刻技法や造形感覚、またロゼッタ模様、パルメット、連続波文など西アジア、ヘレニズムの表現主題、造形技術がここで再生したといってよい。その代表例がアショーカ王柱、磨崖碑文である。

1　払子（ほっす）を持つヤクシー像

マウリヤ時代　前3世紀
パトナ（ディーダルガンジ）出土
黄褐色砂岩　212×50.5×54.5cm
パトナ博物館　No.Arch. 134

インド美術の傑出した作品の一つである。
顔は卵形であごが丸く、頸部には、仏像の三道と同じようなしわがあり、豊満な胸、細い腰、臍の下に溝がある。腿には量感があるが脚は細く、彫刻としての迫力と生命感を示すのは、みごとな技術といえよう。額に垂飾を付けた宝冠をいただき、耳朶厚く、貴石をつらねた二重の首飾りを帯びる。その一筋は首にぴったりと巻きつき、他の一筋は盛り上がった乳房の間の狭い凹みを窮屈そうに通って臍の少し上まで垂れている。腰には貴石を綴った帯を五重にまわし、足首に金属製の足釧を帯びて、一層あでやかさを添えている。
長い薄地のサリー（裳）をまとい、その軟らかい感じは両脚の間に律動的に畳んだ衣文によくあらわれている。サリーの上端の衣文は右腕を通り右脚の側面に垂下する。
右手はわずかに上げ、飾り輪を数多く付け、肩にのせた払子の柄を握る。身をわずかに前方に傾け、台座上に立つ。
砂岩製であるが、それより硬い石で磨き上げて、いいしれぬ美しい光沢を出している。姿勢と足の踏まえ方の動感、軟らかに屈曲する輪郭線、伝統的なインドの女性美が渾然一体となっている。
こうした彫像はパータリプトラのマウリヤ王朝諸国の宮殿のおもな入口の両側に装飾として配されていたらしい。門の守護神として宮殿のみならず、聖域神殿に置かれる風習の一端神として興味深い。

シュンガ・アーンドラ期の美術

インドの仏教美術のアルカイック（古拙時代）ともいえる、石彫技術が宮廷の保護を離れて民間に拡散流布した時代である。その代表的な遺跡にはサンチー、バールフット、ボドガヤなどがある。マウリヤ朝が仏教の理想を政治に反映させた福祉国家であったのが、かえって障害となり崩壊してしまったので、その反動として政権を獲得したシュンガ朝も、アーンドラ朝も国家の力でマウリヤ朝の宮廷工人美術家を保護しなかった。その失業工人を受け容れたのが、この時代の仏教集団であった。彼らはアショーカ王の建立した仏塔ストゥーパを石で舗装し、門柱や玉垣にこれらの石工人を用いた。そのため門の梁や柱にアショーカ王柱そのままの獅子、牡牛、馬、象が、また天馬やグリフォン、植物文様が利用された。民間信仰の人気者樹神のヤクシャ、ヤクシー、財宝神クベーラが仏塔の守護神として数多く造られた。また仏陀の一代記や前世の物語も、絵巻物風に造られた。しかし仏陀の姿は人間で表現されずに、空席の台座や騎乗者のいない馬、また菩提樹、法輪、ストゥーパ、仏足跡といった造形で暗示した。

2　樹下竜王像のある石柱

シュンガ時代　前2世紀
パウニ出土
砂岩　104×53×48cm
ニューデリー国立博物館　No.L. 77/1

もとパウニのストゥーパをめぐる玉垣の一部を成していた八角石柱である。玉垣は面取り柱、横梁および笠石で構築してあった。上端の四角い突起物は笠石を受けるためで、側面の双円錐形の切り込みは横梁を受けていた。
柱は三面にのみ薄肉彫りをほどこし、正面は枝葉の繁る菩提樹、枝に供養者の捧げた花輪をかける。中央の玉座を5つの頭のある蛇（ナーガムチリンダ）が守護している。玉座の基

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

部に蓮花と蕾を彫る。二つの側面はバルコニーのある切妻アーチ状の家があり、その下に褌布（ドーティー）とターバンをまとった礼拝者が合掌して立つ。菩提樹と玉座は仏陀の所在を示すがその姿は表現していない。

3　仏舎利を運ぶ象

シュンガ時代　前2－前1世紀
バールフット出土
砂岩　265×29×7cm
ニューデリー国立博物館　No.68．168

仏陀が亡くなったとき、当時の八つの王国はそれぞれ遺骸を国に受け入れることを望み、話し合いでは結着が付かず、ついに戦いになった。このとき仏陀の最後の弟子で婆羅門の階級の人（香姓〈徒廬那〉）が仲裁に立ち、一案を提示して、国々は戦いをやめ、平和にもどるよう説いた。その案は仏陀の遺骸を荼毗に付し、遺骨を八ヵ国で分けようというのであった。一同これに賛成し、分与された舎利を容器に納めて喜んで帰国し、舎利の上に記念の塔を構築した。
このフリーズは、この重大なできごとをあらわす。人をのせ、象衣をつけた象たちが、蛇行する蓮茎の下を、舞踊する一団を先頭に、一列になって仏舎利を運んで行く姿を表現している。仏陀の一代記の一こまである。

4　ストゥーパのある断片

シュンガ時代　前2－前1世紀
バールフット出土
砂岩　41×35×18cm
ニューデリー国立博物館　No.72・331

仏陀はヴァイシャク月（5月）の満月の夜に、人身を脱するであろうと予言した。高弟アナンダ（阿難）はそれを聞いてひどく悲しんだが、仏陀は生も死も永遠の真理なのであって、誰もそれを免れることはできないのであるから悲しむことはないと諭した。アナンダは覚者で師である仏陀を記憶するための記念物の形を教えて下さいと頼んだところ、仏陀は手にした托鉢用の鉢をうつ伏せにして、その形を示したといわれている。
バールフットの主塔の玉垣の笠石に浮彫りしたこの小ストゥーパは、信者が塔の周囲をめぐりながら礼拝する様子を表現したもの。玉垣を二重にあらわしているのは二重の礼拝周路を示す。半球形のドームは釈迦が悟りをひらいた樹木の枝でかざり、人間の掌は至上の悟りを得た人物を暗示する。

5　菩提樹の礼拝

シュンガ時代　前2－前1世紀
バールフット出土
砂岩　83.8×54.1cm
カルカッタ、インド博物館　No.295

ストゥーパの玉垣の一部を飾っていた円型の仏伝図の一つ。空席の台座の後ろに、花綱を吊した菩提樹があり、周囲を4人の供養者が礼拝している浮彫りである。古代インドでは超越者、覚者を人間の姿で表現することを避けた。仏陀が坐っている筈の台座を空席にし、その見えない仏陀が悟りを開いて覚者になっていることを菩提樹で暗示している。当時の仏教信者の姿をうかがう好資料の一つ。

6　ヤクシャ力士像

前2世紀
ピタルコーラ出土
砂岩　103×60×37cm
ニューデリー国立博物館　No.67．195

ヤクシャは地域や村を守護するとされる神人で、災厄を除き福徳を授ける役目をもっていた。その姿も足をしっかり踏みしめた強壮な体軀であらわされる。
ピタルコーラ発見のこのヤクシャは、背丈はずんぐりしているが力感に満ちている。笑った顔、飛び出た大きな眼が体軀の動勢をよく反映している。巻き毛の髪を二列にまとめ、リボンで後ろを結んでいる。小玉と螺旋状の飾りの条帯を裸身につけ、下半身は流麗な裳をまとい、帯をしめている。蓮花形の豊穣の鉢を頭上にのせて両手で支えている。民間信仰の人気者の姿がよくとらえられている。

7　柱頭

シュンガ時代　前2世紀
パトナ（ブランディバーグ）出土
黄褐色砂岩　87×126×55cm
パトナ博物館　No.Arch. 187

パータリプトラやブランディバーグの王宮の柱の上に置かれて、梁と屋根を支えたもの。浮彫りでロゼッタ文、宝珠つなぎ文、律動的な連続波文、アーカンサスの葉などを細密優美に造り出している。こうした主題や造形感覚は西アジア、イラン・アケメネス朝の石工人の手になるものと思われる。当時の東西文化の交流を物語る作品として注目に値する。

8　ヤクシー像のある石柱

シュンガ時代　前1世紀
ボドガヤ出土
砂岩　106×35×51cm
ボドガヤ考古博物館　No.48

欄柱に浮彫りしたヤクシー像で、交脚して気高く立ち、足もとに虎らしい動物がひそむ。踊りをはじめようとするように顔を少し上向きにし、褶曲をたたんだ衣文、宝石で豊かに装飾した肉身は眼に楽しい。帽子のような髪形も美しく、全形姿のモデリングは極めて高度の芸術性を示す。

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

9　塔門の横木 断片

シュンガ時代　前2世紀
サンチー出土
砂岩　170×114×52cm
ニューデリー国立博物館　No.67.614

サンチーの大ストゥーパは、1868年、A・カニンガムによって発見された。塔をめぐって東西南北に門をひらいた檣で囲まれていた。各門に3本の檣梁があり、当時の風俗図や仏陀の生涯（仏伝）、また前世の物語に関連した説話を彫っている。動植物、怪獣など西アジアで好まれた一般的な主題もサンチーの仏教芸術に見出される。
ここに示すのはサンチー大塔南門の横材の一つである。渦巻形の石端に螺旋状の飾りをほどこし、端に怪獣をあらわす。こうした空想の獣は西アジア世界に発生し、それをこうした建造物の装飾としてまた守護神として利用表現している。

10　樹神断片

シュンガ時代　前2世紀
サンチー出土
砂岩　マンゴー樹：94×92×34cm　女神：86×37×31cm
サンチー考古博物館　No.2867・2794

樹の女精シャーラバーンジカーのトルソーで、サンチー大塔の門檣横梁持ち送りにぶら下がっていた。繁栄のシンボルであるマンゴー樹の枝を持っていた。破損しているものの、豊満な姿態と装身具を的確にとらえ、当時の上流婦人の姿を彷彿させる。このシャーラバーンジカーは繁栄と生産豊穣を司り、樹下に嬉遊する楽しげな姿で表現される。樹は眠れる男性を象徴し、彼女の手に触れるとその自然力で樹が眼をさまし、花を咲かせると考えられている。わが国正倉院の樹下美人図のルーツである。

11　本生図と踊子像のある石柱

シュンガ時代　前2ー前1世紀
マトゥラー出土
砂岩　202×28×40cm
マトゥラー博物館　No.00.J.2

玉垣の石柱に浮彫りでヤクシー像が大きく表現されている。正面向きで、しなやかな肢を交叉し、両手で条帯をもって舞踊する姿である。豪華な結髪や髪飾り、瓔珞、腕釧、綬帯、足環にいたるまで細密克明に表現し、当時の宮廷の踊り子の姿を追感させる。上部のメダイオンには仏陀の前世の物語が、下には蹲る獅子が彫られている。豊満な乳房や陰部の大らかな造形は、この女神が豊穣吉祥を象徴しているインド的な造形の一つであることを示している。

12　婦人胸像

前1世紀
ウダヤギリ出土
砂岩　50×34×23cm
インド考古調査局　No.64

杏仁形の見開いた眼、小鼻と鼻梁が硬く、厚い口唇が大きく表現され、ドラヴィダ系の女性を思わせる造形である。表情はアルカイックな彫塑にみられるもので、粘土造形を石彫りに移した造形感覚に溢れている。耳に吊した豪華で大きい垂飾や、真珠や宝珠、金銀から造られた頸飾、瓔珞の連珠が胸元に輝き、当時の宮廷女性の粧いを彷彿させる。まだ石材を十分こなしきれない硬さが古拙の印象を与える。

13　ヤクシー像

サータヴァーハナ時代　2世紀
アマラーヴァティー出土
石灰岩　77×42×13cm
アマラーヴァティ考古博物館　No.48

ストゥーパの玉垣の柱の一部で、右手をあげ、左手を垂下してたたずむヤクシー像が正面観照にしたがって造形され、豊満な女性美を語っている。大きく見開いた杏仁形の眼、長い鼻梁に南方系のドラヴィダ人を思わせる口唇、また素朴な力強い造形感覚がみどころとなっている。髪や耳飾、瓔珞、腕釧、腕環、腰帯などが彫り出され、薄物の裳が浅い線彫りで着衣の微妙なところを表現している。クリシュナー河流域のストゥーパ遺跡アマラーヴァティーから出土したもので、サンチーやバールフットの門柱のヤクシー像と似た古拙素朴な造形があるが、すでにこのヴェンギー派の特色の一部が下半身の裳袴の表現にみられるのも興味深い。

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

14 菩薩像

サータヴァーハナ時代　2世紀
アマラーヴァティー出土
石灰岩　94×46×17cm
アマラーヴァティー考古博物館No.313/30J.1

アマラーヴァティーの遺跡を飾っていた丸彫り風の宝髻をもつ菩薩像である。すでにここでは大乗仏教の仏陀、またその悟りを得るために修行する菩薩像が人間の姿で表現されていた。菩薩は仏陀が剃髪出家する以前の、王族の青年貴族の姿を写して表現されていることがわかる。宝髻飾り、耳飾り、腕環、また裈裳の表現に当時の貴族風俗を思わせるが、大きな眼、低鼻、厚い口唇など、南方ドラヴィダ族の青年をモデルにしたかのような造形である。顔をかたむけ、腰に左手をあててポーズをとる姿は、同地出土の浮彫り石板にも数多く表現されている。

15 男性トルソー

サータヴァーハナ時代　2世紀
ティルムルギリ出土
石灰岩　100×50×26cm
ハイデラバード考古博物館

腰に手を当て、堂々と立つ男のトルソーである。上半身は何もまとっていないが、下半身はドーティー（腰衣）を着け、別の布で腰に結んでおり、これは今でもインドの村落で普通に見る風俗である。丸彫りで非常に力感に満ちた像である。

16 仏立像

クシャーン時代　1－2世紀
ガンダーラ出土
黒色片岩　114×39×18cm
ニューデリー国立博物館　No.49.24

これまで仏陀を人間の姿で造形しなかった仏教徒は、紀元2世紀の中ごろに北西インドのガンダーラ地方と、中インドのマトゥラーで造像活動に入った。黒色片岩で通肩相のしのぎの立ったひだのある衲衣の仏立像は、その顔貌や頭髪もギリシア系哲学者の姿を写している。しかも頭光背で超越者であることを示したが、写実的な観照がゆきわたり、明らかにインド人の美意識と違ったバタ臭さがみどころといえよう。

マトゥラー派の美術

紀元前後ごろからソ連領中央アジアから大月氏族の一部族、クシャーン族（貴霜）が北西インドから中インドのガンジス河の支流ヤムナ河のほとり、マトゥラーにまで勢力をのばした。とくに紀元2－3世紀にはマトゥラーはクシャーンの冬の都として栄え、造寺造仏の活動の中心地となった。この派の美術活動は北西ガンダーラの仏像製作と相呼応し、ドラヴィダ系の身体的特色を理想美とした仏、菩薩、多くの民間信仰の男女神が造られた。

独特な螺貝風な髻、大きく見開いた眼、厚い口唇、逞ましく伸びやかな手足、そうした男性の理想美で仏陀の立像、坐像を造り、また健康で大らかな官能美を謳歌した門神の女性像が活躍した時代でもある。裸体のもつ柔軟な面構成を石彫に生かし、斑の入った赤色砂岩を材料として自由奔放にドラヴィダ族の美意識を発揮した。ガンダーラ美術の透徹したギリシア風写実主義に対して、農耕民のしたたかな泥くさい実在感が大きな魅力となっている。

17 ジャイナ教奉献板

クシャーン時代　1－2世紀
マトゥラー（カンカーリー・ティーラー）出土
赤砂岩　89×82×12cm
ラクノー博物館　No.J.250

マトゥラー市郊外のカンカーリー・ティーラーから出土したジャイナ教の奉献板である。ジャイナ教寺院の壁を装飾していたものと思われ、斑入り赤色砂岩で細密克明にジャイナ教の象徴物や祖師像を造り出している。中央の円文に宝標飾りに囲まれて結跏趺坐する祖師坐像を彫り、周囲に双魚文や萬字、宝標などのジャイナ教の象徴物を配している。連珠文のある葉文が萬字を便化した意匠風に表現され、さらに外周円に裸形の坐像を中心に男女の像が飛翔するように手足をあげて遊弋する。四隅には蓮花蔓草文がはめこまれている。空間恐怖の心理を思わせるように、石板一ぱいに装飾象徴物がうめこまれているところが特色。

18 戦士トルソー

クシャーン時代　1－2世紀
マトゥラー（マート）出土
赤砂岩　154×61×35cm
マトゥラー博物館　No.12.212

クシャーン朝の知事チャスタナの丸彫りの肖像である。頭部や両手を欠失しているが、遊牧騎馬族の着る膝前までの厚い上衣、腰に締めた金属製透し金具の造り、また剣を吊した皮革の帯が克明に表現され、当時のクシャーン貴族の姿を彷彿させる。とくに金属製留め金具に、騎馬姿で尖った帽子をかぶるスキタイ系戦士の像がみられる点が重要である。銘文があり、ブラフミー文字でチャスタナと刻られており、主人公の名であることがわかった。

19 クベーラ坐像

クシャーン時代　1－2世紀
アヒチャトラー出土
赤砂岩　98×50×38cm
ニューデリー国立博物館　No.59.530/2

クベーラはヒンドゥー教の財宝の神で、地中に埋蔵された秘

宝の守護神ともいわれる。
クベーラはしばしば猪首鼓腹の非常に肥満した男の像とし
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh
てあらわされる。腹が異常に太く膨らんでいるために正座できず立膝をしている。布を腰から膝にまとう。半ば見開いた突出した眼と、口辺のいたずらっぽい笑みが神秘的な性格を反映している。
クベーラに該当する仏教の神をジャンバラといい、やはり独得の太鼓腹にあらわされるがやがてこの神は多聞天となって仏陀を守護する。

20　ヤクシー像

クシャーン時代　1－2世紀
ソンク出土
赤砂岩　76×26×20cm
マトゥラー博物館　No.So.IV. 27

最近ソンク（マトゥラー）で発見された、異常なまでに魅力と威厳に満ちた樹神のシャーラバーンジカー像である。持ち送りに彫ったもので、足を交叉して立ち、跪く小人を踏まえる。右手にアショーカ(阿育伽)樹と枝を握り、左手を腰に当て、踊っているようなポーズをとっている。顔と身体の肉感的な肉づけ、大きな臍、細いくびれた腰、豊かな胸、豊満な下腹部とたくましい腿の表現、首飾り、耳飾り、足輪、スパンコールの房など、若さのにおう少女の姿を写している。官能的な魅力を、くねらせた姿態いっぱい表現していて素晴しい。作者の鋭い女性美の観察をうかがわせる。マトゥラー派美術の一傑作である。

21　樹下のヤクシー像

クシャーン時代　1－2世紀
マトゥラー（カンカーリー・ティーラー）出土
赤砂岩　65×21×17cm
マトゥラー博物館　No. 14.369

玉垣の柱に深浮彫りで表現された樹神である。チャンパカ樹の下に左手で香炉のある籠を捧げ、右手を下げてやや上を向いてポーズをとった姿が魅力的。頭髪飾りや豪華な装身具の表現もみどころの一つである。やはり当時の宮廷の妥女たちをモデルにしたのだろう。

22　弥勒菩薩立像

クシャーン時代　1－2世紀
アヒチャトラー出土
赤砂岩　76×26×14cm
ニューデリー国立博物館　No. 59.530/1

仏陀が涅槃（没すること）に入った後、56億7千万年たって人類を救済にやってくるまで、兜率天で修行する未来の救済仏が弥勒である。螺髪の頭部に耳飾り、瓔珞などの首飾りに腰衣をはいて直立する。右手には掌に法輪を刻み施無畏印を左手には香水を入れた香瓶を手にしてる。菩薩は人類の苦悩に対する同情から、あらゆる生き物が救済されるまで、成道涅槃を延ばしている聖者だという。しかし仏陀が出家する前の青年貴族の姿を写していることがわかる。

23　菩薩頭部

クシャーン時代　1－2世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　53×34×29cm
ラクノー博物館　No.B. 26

月章を飾った宝冠をいただく菩薩像の美しい頭部である。広い額、半ば閉じた眼、眉間の円相、厚くうねった唇にうかぶ優しい微笑の表現は、深い精神力を伝えている。マトゥラー派菩薩頭部の代表作の一つといえよう。

24　宮廷物語のある断片

クシャーン時代　1－2世紀
グルガオン出土
赤砂岩　122×29×15cm
マトゥラー博物館　No. 12.186

ストゥーパの玉垣の柱の断片と思われる。矩形構図を竪に2個重ね、それぞれの枠框に建築細部の欄干と、宝珠型の破風が彫り出されている。左右に宮廷の柱が装飾柱頭をもって表現され、そのなかに男女のすらりとした姿態で行動嬉遊する様子が克明に表現されている。その裸形と褌・装身具をまとった男女の像のほか下段左手に猿猴らしい像もみえ、ジャータカ（仏の前世の物語）を表現しているかとも思われるが、その説話の内容はこの場面からだけでは比定しにくい。宮廷生活の一コマをとった物語といっておこう。当時の宮廷風俗を追感する好材料の一つ。

25　仏立像

クシャーン時代　1－2世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　84×44×19cm
マトゥラー博物館　No.00.A. 4

斑の入ったマトゥラー産の赤砂岩に彫出された仏立像。正面を向き蝸牛型の肉髻に明快な眼鼻立ち、両手を肩のところまであげて、右手は施無畏印、左手は衲衣の端を持っている。両肩を覆う衲衣は身体に密着して下の肉体の起伏を暗示しているが、波紋型の流水状ひだの造りが、マトゥラー派の表現形式の一つとして特色づけられている。

26　仏伝図

クシャーン時代　2世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　60×129×20cm
ラクノー博物館　No. 8.208

石造建築装飾の断片であろうが、上辺部には列柱と、アーチ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

状龕中にヤクシーの胸部をならべ、その下に波状にうねる蔓唐草文を置く。その下には、横長に右から降魔成道、初転法輪(鹿野園での最初の説法)、帝釈窟での説法と、仏陀の主な事蹟が浮彫りで表現されている。坐った仏陀が触地印をみせて悪魔の誘惑をしりぞけて、悟りを開いた瞬間を示し、次の坐仏は右手で法輪を触れて説法をしているところを示している。下の横長の区画には、列柱の間に弥勒菩薩や施無畏印・禪定印の坐仏像が四躯ならび、脇侍・供養者が表わされる。下端部には四葉文、蓮花文、蔓唐草文が装飾性ゆたかに表現されている。

27　樹下ヤクシー像

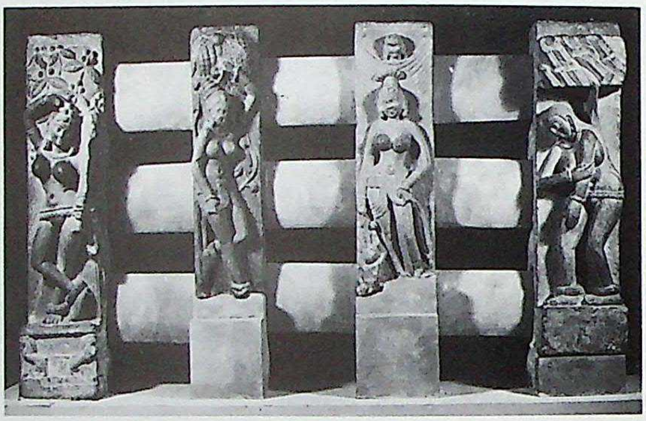
クシャーン時代　2世紀
マトゥラー（カンカーリー・ティーラー）出土
赤砂岩　95×20×23cm
ニューデリー国立博物館　No.J. 275

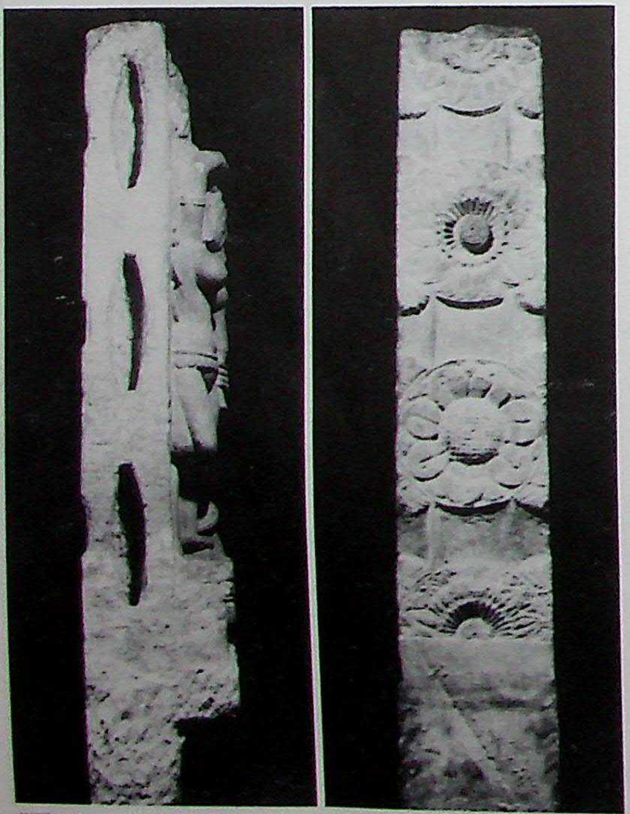
門の入口に置かれた石柱に表現された樹神シャルバンジカ女神の像である。しなやかに伸びる足を交叉させ、右手を頭上にあげて樹の葉をとり、左手は下げて剣をもっている。
細長い区画のなかで精一ぱいこの樹神の官能美が謳い上げられている。大きな乳房が豊穣と恵みを示すとともに、邪視をさける役目をもち邪悪な精霊を浄化する役目も果たしている。

28　水浴びする婦人像

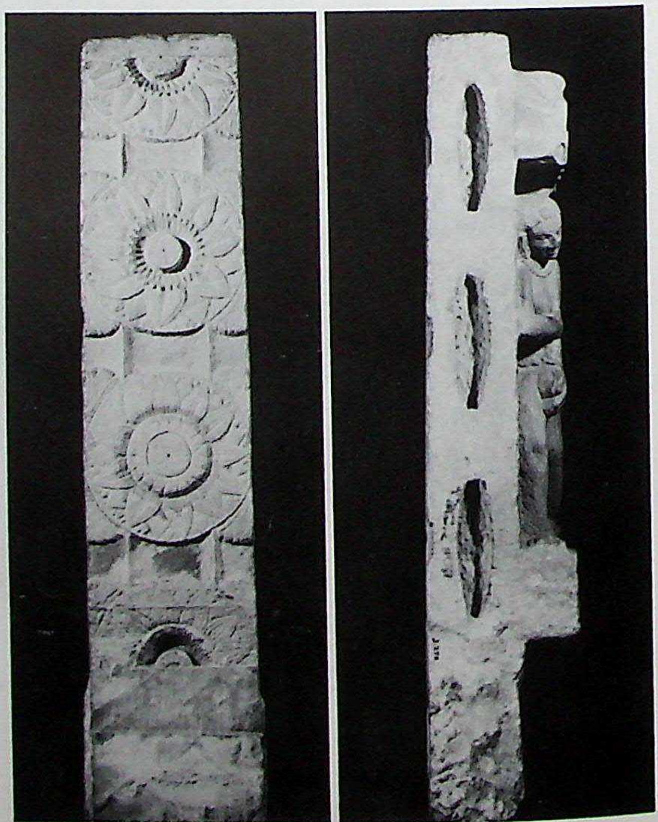
クシャーン時代　2世紀
マトゥラー（カンカーリー・ティーラー）出土
赤砂岩　95×24×20cm
ニューデリー国立博物館　No.J. 278

欄干の柱に、滝の下で水浴するヤクシーの姿を彫ってある。全裸で、滝のしぶきが直接顔にかからないように脚をやや前方に傾けており、右手で左腕を洗っている。太い足首飾り、ベルト、スパンコール、玉を連ねた首飾りで身をかざる。未完成の像であるが肉身の輪郭の肉どりは魅惑的である。





樹下ヤクシー像　側面・裏面



水浴びする婦人像　裏面・側面

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

29　酔態をみせるヤクシー像

クシャーン時代　2－3世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　104×76×40cm
ニューデリー国立博物館　No. 2800

樹木の下で子供を左脇に、右腕を男子に支えられているヤクシー像。だが一説に、1世紀ごろに造られた「ムリッチャカティカー(土の小車)」という説話の造形表現だともいう。中央の豊満なしどけない様子をしているのが、主人公遊女ヴァサンタセーナー、それに懸想した王の義弟と従者で、童子は彼女の従者、民間説話の一シーンをいかにも当時の信仰の人気者樹神に仮託して、変化のある造形を造り出している。当時の上流子女が活き活きと表現されているところに、この石板のみどころがある。

30　仏三尊像

クシャーン時代　2－3世紀
アヒチャトラー出土
赤砂岩　73×50×16cm
ニューデリー国立博物館　No.L. 55.25

マトゥラー産の斑入りの赤色砂岩に、頭光背を背に獅子座に結跏趺坐する仏陀と両脇侍像を深浮彫りで表現する。完全な正面観照の像で、眼の大きい、口唇の厚く、たくましい柔軟な姿態をもつインドの男性美の理想像を表現している。蝸牛の殻を思わせる肉髻、眉間の白毫も、足の裏の法輪相も、いずれも仏陀の超人的な特長を造形化している。脇侍は払子や蓮花をもち侍者としての役割りをみせ、やがて菩薩像となることを暗示している。天空に散華讃歌する飛天が浮かび、台座には供物を捧げる供養者の像も表現され、仏三尊像の初期典型例の一つである。今回のマトゥラー派彫像の傑作の一つ。

31　仏伝図

クシャーン時代　2－3世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　68×107×15cm
マトゥラー博物館　No.00. H. 1

マトゥラー市の仏教寺院を飾っていたもので、仏陀の生涯の一部を表現した石板である。この框は、向かって右から、ルンビニー園でのマーヤー夫人からのシャキャムニ誕生、下段は童子シャキャムニが「天上天下唯我独尊」と宣言し竜王が灌頂しているところ。次は菩提樹下での降魔成道の場面、下段に悪魔の男女神が描かれている。次は兜率天でマーヤー夫人に説法した後、宝梯で降下してきたシャキャムニ、梵天、帝釈天を三本の梯子の中に造形している。次は舎衛城（シュラヴァスティー）の神変図で、シャキャムニが舎衛城の郊外で火遁、水遁、空中飛翔の魔術を用いて大衆を教化した故事と最後は涅槃が表現されている。

32　竜王頭部断片

クシャーン時代　3世紀
マトゥラー出土
黄褐色砂岩　37×36×15cm
マトゥラー博物館　No. 14.406

蓮弁に花綱結びの装飾をもつ宝冠をかぶった青年の頭部である。きりりとした弧状の眉の下に微細な面構成を示す眼鼻、口唇の造りが魅力を発散している。クシャーン期マトゥラー派の石工の技術の冴えは、あげた右手の腕釧や腕環の工藝感覚、指の表情にもうかがわれる。頭光背に竜（ナーガ）の姿が放射状に表現されているので、一見菩薩像のように見えるこの像が、竜王を表現していることがわかる。沼沢地に住むこの種の毒蛇（コブラ）を、水を支配し農民の富穣豊作を司る神として、民間信仰の礼拝対象として造った。仏陀にも帰依し信者となった竜王もある。

33　仏頭部

クシャーン時代　3世紀
マトゥラー出土
砂岩　31×20×16cm
ラクノー博物館　No.J. 226

髪の扱い方の点で他の仏像と全く様式を異にする仏頭である。髪は頭頂で螺旋状の髻に結っており、これはマトゥラー様式に導入された新しい特徴である。そのほかの顔面部分は広い額、深い思索をあらわす半眼の眼、眉間の白毫、高い鼻、丸いあごはすぐれた彫法を示し、顔の表情には精神の輝きが溢れて表現されている点がみどころといえよう。

34　獅子像

クシャーン時代　3世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　94×49×31cm
マトゥラー博物館　No. 00.04

獅子は百獣の王としてインドのみならず西アジア世界で、勇者・王者の象徴として門柱や宮殿の入り口に置かれた。この像もそうした建築物の一部として、正面部分を克明に彫り出している。アショーカ王柱以来インド石彫工の得意な題材で、激しく舌をだして息づく獅子の勇猛さ、たてがみ、肢の筋肉、爪先まで力強いみごとな造形となっている。

ヴェンギー派の美術

マドラス近く、クリシュナー川流域に紀元2－3世紀に栄えたアマラーヴァティー、ナーガールジュナコンダ、ジャガヤペータといったストゥーパ遺跡からもたらされた、石灰岩の石板浮彫りが出品されている。
この地のストゥーパはほとんど原形を留めない位破壊され、その平面規模が復元されているに過ぎない。しかしこの遺物には在りし日のストゥーパの姿を彷彿とさせる浮彫図がある

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

また仏伝図や本生譚（前世物語）に、小乗仏教の仏陀がいる筈の台座が空席になっていたり、仏足跡を礼拝したりする造形もある。その多くに頭光背をもち両肩から着た衲衣の仏陀像も登場し、大乗仏教も栄えたことが知られる。その造形表現は登場人物がドラヴィダ系の長い柔軟な手足と独特なステレオタイプな表情で乱舞し雑踏する表現をとる。シュンガ・アーンドラのものとも、ガンダーラ、マトゥラー派のものとも違うバタ臭い造形に魅力を発散する。こうした造形表現のルーツは今のところはっきりしない。しかしマドラス南にローマ人の植民貿易港もあり、地中海世界ヘレニズムの石棺側面の人物表現と似た造形感覚があり注目されている。

35　仏伝図浮彫

イクシャヴァーク時代　3世紀
ナーガールジュナコンダ出土
石灰岩　186×88×17cm
ニューデリー国立博物館　No. 50.17

クリシュナー川流域に紀元2－3世紀ごろ栄えたヴェンギー派の一遺跡ナーガールジュナコンダの建築装飾の一部である。三段の矩形の框にロゼッタ花文、蓮花文、蔓唐草文、宝珠つなぎ文を縁取りして、それぞれ仏陀の一代記の場面を群集を混えた賑やかな表現で示している。上段向かって左は誕生したシャキャムニを礼拝讃歎する宮廷の女性たち、右側はその報告を聞く父浄飯王。中段はルンビニー園の菩提樹の下で右脇下から仏陀を出産する場面、右は宮殿から４人の官人または神々が腹帯を運んでいる様子。下段は仏陀の青年時代ヤショーダラー姫と宮中で宴会歌舞を楽しむ光景が表現されている。仏伝の発端を造形し、宮廷生活を克明に表現しているところがみどころといえよう。

36　仏塔図浮彫

イクシャヴァーク時代　3世紀
ナーガールジュナコンダ出土
石灰岩　153×71×8cm
ナーガールジュナコンダ考古博物館　No.S. 71

この石板浮彫りはクリシュナー川流域にあった仏教遺跡ナーガールジュナコンダ・ストゥーパを舗装していたものである。このストゥーパはすでに崩壊して平面プランが発掘調査で復元されているが、覆鉢部やその他の構造はよくわからなかった。しかし、ここに浮彫りで克明細密に表現されたストゥーパが、復原を考える材料となるであろう。玉垣と門檣がアショーカ王柱のように獅子の柱頭がのり、覆鉢の基壇から覆鉢そのものに仏坐像や仏伝図の浮彫りがはめこまれていたり、前に５本の柱が立つなどのサンチーやバールフットのものとかなり異なった構造であったことがわかる。下の供養者や天空に浮かぶ飛天の伸びやかで柔軟自由な姿態は、インド人の美意識の一つを代表している。

37　仏伝図浮彫

イクシャヴァーク時代　3－4世紀
ナーガールジュナコンダ出土
石灰岩　193×97×17cm
ナーガールジュナコンダ考古博物館　No. 52

この浮彫石板もナーガールジュナコンダの建築細部を飾っていた。上框の縁取りに馬の駆ける様子を連続文様風に表現し、向かって右側に蓮花文と石柱を配し、蔓文と宝珠、花草の装飾で縁取りしている。３段の区別には樹木を背負い頭光をもつ仏陀が、牀座に結跏趺坐し、また倚像、立像で他の登場人物より多少大きく表現されている。周囲の人たちはいずれも合掌し礼拝聴問する姿で表現され、各地での説法の姿を表現したものと思われる。下段左の仏立像が菩提樹下の空席の宝座に対して右手をあげて表現されるが、こうした図柄は珍しく、自らの悟りを開く姿を暗示したのであろうか。

38　象や倭人のいる浮彫

イクシャヴァーク時代　3－4世紀
ナーガールジュナコンダ出土
石灰岩　40×60×19cm
ナーガールジュナコンダ考古博物館　No. 129

建築装飾に用いられていた浮彫り化粧板の一部。上下の縁框には、マカラ魚（鰐）の口から吐きだした蔓唐草と果実、花模様が配合された複雑な意匠があり、その下に欄干の支柱を思わせる列柱、そして蓮花、ロゼッタ花文と葉弁つなぎ文がある。そして人物群像をはさんで下框に、マカラ魚が２匹ずつ連続で表現されている。キストナ川に近い遺跡だけに水草や魚類の造形があるのもうなづける。ターバンを巻き、長い肢の男性たち（宮廷人）が手に持物を捧げたり、踊るようなポーズで表現され、明るい宮廷生活を彷彿させる。裏の浮彫りには競技をする象たちの姿が描かれている。

グプタ朝の美術

政治的に中インドに君臨したグプタ王朝は、ガンジス河農耕文化のルネッサンスとも古典的完成期ともいえる。文化、芸術の面でも言語、文学の面でもインド人の美意識、ひいてはドラヴィダ文化が最高潮に達し、昇華した時代でもあった。
外面的な表現のみならず、深い精神性、瞑想の極地を造形で表現した時代である。多くの注釈書（シャーストラ）が全ての部面にわたり、克明に追究された時代でもあった。
有名な性典といわれる「カーマ・スートラ」も単なる愛情技巧の指南書であったばかりではない。深い美意識の涵養と教養の深さが要求され、同時に美術指南書でもあった。裸形の魅力と姿態の美が例えば三屈法といった頭部から肢まで三つにくねる妖しい魅力の発見、またほとんど裸体そのものに見える肉体観照のあり方が徹底的に追求され完成した時代でも

あった。この頃からヒンドゥー教のシヴァ、ヴィシュヌの人間表現が、世俗の王者の理想美で表現され始めた時代である。とくにサールナート派はこの期の代表作品の仏像を産んだ。

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

39　ジャイナ教祖師坐像

グプタ時代　5世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　96×60×18cm
ラクノー博物館　No.J. 118

ジャイナ教の教祖ティールタンカラが結跏趺坐し、膝の間に両手の掌を重ねて瞑想している姿が表現されている。螺髪、長い耳朶、裸の上半身の表現がよく均衡がとれている。内面を見つめる閉じた眼が思惟の感じを強くあらわす。左右に天人像をあらわした装飾美しい光背が神性を暗示する。こうした造形は仏教の仏陀像そのままをとり、ただ肉髻相や白毫など仏陀の肉体的特徴を排除し、また完全な裸体で表現されている。

40　仏トルソー

グプタ時代　5世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　116×63×28cm
マトゥラー博物館　No.00. A. 8

グプタ朝期に造られたマトゥラー派仏像の典型例の一つ。頭部は失われているが、柔軟な形姿にまとまった薄物が、下の肉体に密着して細かいひだを造っている。その流水状の細かい衣文ひだが造形のアクセントとなっており、この像の魅力の一つである。こうした造形表現は中央アジア、コータンの仏像や中国北魏の雲崗石仏にも影響を与えた。

41　仏坐像

グプタ時代　5世紀
アラハバード（マンクマール）出土
砂岩　78×51×25cm
ラクノー博物館　No. 0.70

頭部に髪をあらわさない仏陀像としては唯一の例である。左右を獅子に支えられた方形の台座に結跏趺坐している。台座中央にダルマチャクラ（法輪）があり、その左右に禅定印を結んで坐る二人の供養者がいる。上半身は衣が左肩にかかり、下半身は裳でおおう。左手を下腹部中央に置き、右手は挙げて施無畏印を示し、人類に守護と救済を約束する印相である。柔軟な裸形の形姿を心ゆくまで表現したグプタ朝仏像の代表作の一つ。

42　仏頭部

グプタ時代　5世紀
サールナート出土
砂岩　27×20×16cm
ニューデリー国立博物館　No. 47.20

グプタ美術の最も優れた作品の一つである。深い思索を示す半ば閉じた眼、広い額、長い眉と耳、肉髻と頭部を覆う螺髪の簡潔な造りに、仏陀の思索にふけっている物静かな表情をみごとに描出している。インドの如来像頭部でこれほど迫力ある精神的表現と優美さを備えた作品は少ない。

43　仏立像

グプタ時代　5－6世紀
サールナート出土
砂岩　104×48×20cm
サールナート考古博物館　No. 5512

グプタ朝の仏陀を表現した代表例の一つ。右足を立ち脚とし左足の膝をやや曲げて遊び脚とし、腰がやや揺れる優美な表現である。頭部から下肢まで肉体の微妙な動きを、三屈法といって、彫工たち美術家たちが愛好した。グプタ朝の薄物を透して柔軟な肢態を裸体そのままに表現する視形式は、サールナートを中心に発達し、当時の人びとの好みにも合い、たくさんのすぐれた作品を残している。

44　仏立像

後期グプタ時代　6－7世紀
ナーランダー出土
青銅　37×13×10.5cm
ナーランダー考古博物館　No. 10750

二重の蓮花座に直立して、右手を施無畏印、左手で衲衣の端を摘まむ。薄物の衲衣が身体に密着して美しい流水文のひだが全身を覆っている。衣の裾や端が波状にうねって印象的である。インドの鋳造技術が繊細にして優美な造形をみごとに造りだす技術の冴えを示している。

ナーランダー遺跡

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

45 パールヴァティー頭部

グプタ時代　5世紀
アヒチャトラー出土
テラコッタ　14×16×10cm
ニューデリー国立博物館　No. 62.224

インド人は紀元前2千年以来、粘土による彫塑に親しんできた。しかし，そうした作例は今回では殆んど、陳列されないが、この一例が僅かに代表しているといえる。三日月の標識と額にある第三眼から、シヴァ神の妃パールヴァティーの像と思われる。広い額、眼、高い鼻、唇、円いあごと頬など顔面の細部は、(革ぐらいの硬さの) 粘土を用いて手で巧みに造形している。最も注目されるのは髪形が、長い波形の髪と美しく結った束髪は別に作って貼り付けてある。髪筋は刻線であらわす。インドの粘土彫塑美術の中でも傑出した作例の一つである。

ヒンドゥー教の神々

ヒンドゥー教は多神教であり、宇宙生成の原理やら本質を観念的、瞑想的に創り上げげた絶対神を中心に、自然現象を司る神々、それに民間信仰、土俗宗教の神々が加わり、また時代の変遷推移に従って勢力の消長があった。卑俗な民間信仰の樹神や竜王、財宝の守護神などは紀元前2千年以降、粘土細工の稚拙な表現で造形されていたが、バラモン僧らの想念口誦に描きだされる最高神、絶対神は人間の姿で表現されなかった。インド人の基礎に超越者、絶対神を人間の姿で表現することを避ける性癖があった。だからこれら陳列されるヒンドゥー教の神々は、仏像の造形の刺戟影響があったと考えられる。破壊、創造、維持の諸能力をもつシヴァ神が、多能力を象徴するグロテスクな多臂多頭、多目の姿で造形されているのも、幻想性をもつ彼らの美意識もあったに違いない。仏教の場合と違って女神崇拝や王妃の配偶神、その子といった神々や、さらに権化変身した姿を異なった名称で呼ぶなどきわめて複雑である。

46 ヴィシュヌ立像

グプタ時代　5世紀
マトゥラー出土
赤砂岩　111×71×30cm
ニューデリー国立博物館　No.B. 6

ヴィシュヌはヒンドゥー教の至上神である。この宇宙に見るあらゆる生きもの、動くと動かないとにかかわらず、すべての創造物を擁護し保持する神である。過去、現在、未来の三世、地下と地上の両世界および天上界の三界、夢と覚醒、創造と破壊、進歩と退化、無数の形と色からなる天界の姿など、すべてを一身に内蔵している。すなわち宇宙の秩序を保つ天空神である。
ヴィシュヌは多にして一なる原理を明らかにする。かれは茎のついた蓮花の如きものである。茎につながる蓮弁の如く、自然界の多様な存在形式は彼から発する力の権化である。宇宙に混在する破壊力と生命作用の均衡を保つ遍在的結合力として、ヴィシュヌは時折り地に降り、悪をなすものを罰し信仰厚きものを守護する。その化身は10種にも及ぶ。
この至上神をめぐって無数の神話があり、美術にとり入れられている。
このヴィシュヌ像は眼を半ば閉じた立像である。静かな面貌は彼の常在する思惟の境地を示す。ぴったり合った首飾り、紐帯、腕釧、2匹の鰐を巧みにあしらった宝冠（ヴィシュヌの標識である）が、若々しい半裸の上半身を飾っている。腰で結んだ布が腿をおおう。四肢が欠損しているが、インドのグプタ美術の最もすぐれた作例の一つである。

47 リンガ（男根）柱

グプタ時代　5世紀
コーホ出土
砂岩　94×25×23cm
ニューデリー国立博物館　No. 76223

インドに限らず古代人の間に、こうした男性の象徴物（陽物とも呼んでいる）と女性の性器が物呪崇拝の一つとして、石造、粘土、木彫で造られたりした。その生殖能力に対する意識と、僻邪視の効果のあるものと考えられていたようである。眼に見えない悪霊や精霊が邪視で魅入ることで、病気がおこったり不幸災害がやってくると考え、その邪視が魅入る対象としてこれらの異様なもの、本来隠すべきものを顕示すると、

他に災いが及ばないとする考えがあった。これが僻邪視である。インドでは創造、豊穣の対象として農民層に広くこのリンガ崇拝が浸透し今日におよんでいる。この石柱には若い青年の胸像が彫まれ、グプタ期のインド人の美意識の一面をうかがうことができる。

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

48 怪獣に乗る戦士

グプタ時代　5世紀
サールナート出土
砂岩　90×58×77cm
サールナート考古博物館　No. 4924

寺院や祠堂の入口に置かれた石板彫刻。レオグリフと呼ばれる怪獣と闘う戦士の像である。一人は背中にまたがり、右手に剣をとり左手でたてがみの一部を握っている。猛り狂った怪物は眼を向いて咆哮しながら後肢で立つ。下には他の戦士が尾を左膝から背中に巻いて左手で引張り、右手は笏で叩こうとする。この図は一つの比喩を示し、人間の心は時に邪悪奸寧となるのを、いましめるために祠堂の入り口に置いたものといわれる。戦士たちの柔軟自由な裸形の造形がグプタ期の美意識をよく表わしている。

49 怪獣に乗る戦士 断片

グプタ時代　5－6世紀
サールナート出土
赤砂岩　87×52×24cm
ニューデリー国立博物館　No. 59.527/6

怪獣の頭部も、戦士の頭部も欠失しているが、堂々とした動物の胴部と戦士ののびやかで柔軟な肢態が巧みに表現されて、グプタ朝石彫の造形感覚と技術を十分みとることのできる作品となっている。動物のたてがみ、胸繋(むながい)から尻繋にかけての馬具帯金具のロゼッタ花文、菱型花文、また杏葉の飾りなど細緻克明な工藝感覚がみごとである。かつてサンチー大塔の門樒に頭が鷲で胴が獅子の怪獣に乗った戦士像が表現されていたが、そうした造形が発達して建築細部に用いられた遺品の一つと考えられる。

50 婦人胸像

ヴァルハナ時代　6世紀
グヮリオール出土
砂岩　67×41×27cm
ニューデリー国立博物館　No. 51.97

青春の華やかさを示す女性の胸像である。広い眉、長い伏目の瞼、長い耳、ほほ笑む唇、円いあご。当時の理想的女性美をこうした胸像で巧みにかつ正確に表出している。
玉を幾重にも綴った首飾りと耳飾りが首と耳を優雅に飾る。薄いブラウスをぴったり着けていることが、肩の左側の開口部でわかる。趣味よく豪華に飾った宝玉冠のみごとさもみどころの一つとなっている。本像はおそらく王宮の婦人をモデルとして作られたものであろう。

51 象王を救済するヴィシュヌ

グプタ時代　5－6世紀
デーオーガル出土
砂岩　123×113×24cm
デーオーガル考古博物館　No. 970

宇宙の保持者ヴィシュヌは、彼を心から信ずるものに惜しみなく救いの手をさしのべる。この慈愛は、ヒンドゥー教の経典バーガヴァタ・プラーナ中の多くの説話に述べられている。このパネルに描かれているのはそうした説話の一つである。鰐に脚を捕えられたガジェーンドラ(象王)の戦いである。象は逃れようと必死にあがくが、水の流れに引き入れた水魔の力にかなわない。巨鳥ガルーダに乗ったヴィシュヌがそこへやって来て、投輪で鰐を殺し、信仰深い象を救う。湖の竜王と竜女がその有様を畏怖の眼で見、神に合掌して供物をささげる姿も表現されている。水中の怪物から救われた象は神への感謝のしるしとして蓮花をささげた。鼻先につけた蓮花でそれが表わされている。

52 婦人と小鳥

後期グプタ時代　6世紀
ラージマハル出土
砂岩　84×55×35cm
パトナ博物館　No.Arch. 10346

美しい女性の浮彫りの像で、ロゼッタ文で飾った龕の中に優雅なポーズで立ち、かたわらの小鳥をいつくしむ姿である。優しい顔にうかぶ美しい微笑が、輝くばかりの喜びを示している。均衡のよい上半身、腰のあたりの深いカーブ、張った臀部の形もきわめて正確にとらえられている。長く垂れる衣は腰の近くの帯で留め、かかとまで垂れており、その一端を左手で持つ。耳飾り、首飾り、腕釧、スパンコール、足首飾

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

りで満身装飾し、殊に豊かに飾った髪が魅力を添える。インド美術の傑作の一つである。

53　婦人供養者像

マイトラカ時代　8世紀
アコータ出土
青銅　高さ23cm　台座径8cm
バローダ絵画博物館　No.AR. 547

女性の優美さを示す三屈法、すなわち身を三段に曲げ、体重を左脚にかけ、右脚をわずかに曲げて円形の蓮花座に立つ女性の供養者である。耳璫、首飾り、腕釧をつけ、すべての指に指輪をはめ、足首にも輪をはめた装飾豊かな像である。腰から下にまとう裳褌を美しく意匠した腰帯で締め、衣文は横に垂れている。左手を上げて払子をとり、右手は垂れる。複雑な造形を鋳造技術を駆使して表現したインド西方青銅像の代表作の一つ。

54　婦人トルソー

8－9世紀
マトゥラー出土
砂岩　86×38×28cm
カルカッタ、インド博物館　No.25021

前方へ向かって歩む女性の像で、細い腰、大きい臍、肉付き豊かな腿、膝頭、脚などの表現はきわめて自然であり、作者が女体をよく観察していることを示す。かかとまでとどく透明な裳の扱い方には驚歎すべきものがある。インド彫刻の名品の一つである。

55　観音菩薩立像

パーラ時代　9世紀
ナーランダ出土
砂岩　114×38×16cm
ニューデリー国立博物館　No.59.528

大乗仏教には多くの悟りの理想を表現した像がある。大乗思想によれば一人の根元となる仏陀があり、それから五智如来が派生した。これらのディヤーニ（精神的、非肉体的）仏は常に思惟に住し、創造の仕事はかれから放射されるディヤーニ菩薩や、これに当たる女性神に委されている。
ローケーシュヴァラ（観世自在王）は観音菩薩の変名の一つである。慈悲心の権化で、苦しむ人類に救いの手をさしのべる。すべての人間が世間の苦しみから解放されるまで自らの救済（涅槃）に入らないという誓いを立て、ゴータマ仏（釈迦）の入滅から弥勒仏の出現までの間の期間を守る。
本像は蓮花座に立ち、笑みをうかべる青年の姿である。右手の与願印は人間一人一人に平和と安らぎと精神的な富をあたえることを意味し、左手に長い茎のついた蓮花を執る。頭上に宝玉をはめた宝冠をいただき、裸身に首輪、腕釧、臂釧、リール形の耳飾りをつけている。下半身は長く垂れた裳をまとい、腰のあたりでバックルで留める。縁を縄文様で飾った楕円形の光背が神聖な像であることを示す。

56　踊るシヴァ神像

9－10世紀
ウッジャイン出土
砂岩　110×66×25cm
グワリオール中央考古博物館　No. 21/14

身体を三段に曲げて踊るシヴァ神の像である。片足は地に着け、他の足は挙げて踊りの動作を示す。10臂の像で、いろいろの武器や道具を手に持っている。一対の手は施無畏印と呪文を示す手振りを示し、一対は三叉戟を持ち、他の一対はダマル（太鼓）を執る。更に、一対は蛇をつかむ。手の動勢と律動感が顔の平静な表情と好対照をなす。脚の間の菱形の部分に、シヴァの大供養者ブリンギーが神の踊りを真似ている。ナンディ（牛）がおもしろげに神を見ている。

57　シヴァ神と妃パールヴァティー

パラマーラ時代　10世紀
ヒングラージュガル出土
砂岩　70×53×29cm
インドール中央博物館　No. 26163

この石板には高浮彫りで牡牛（ナンディ）に騎乗する多臂のシヴァの夫婦像と、それを取り巻いて讃歎供養する神々の姿が複雑な構図となって表現されている。シヴァは多臂像、右足を踏み下げ左手で妃の肩を抱き、他の二つの手には三叉の槍や武器を執る。妃パールヴァティーはシヴァに向き合い愛の微笑をたたえている。こうした夫婦像はヒンドゥー教徒の夫妻に幸福、平和、満足を与えると信じられ、像の前で踊るスカンダ（両神の子）も歓喜に溢れている。

58　踊るシヴァ神像（ナタラージャ）

チョーラ時代　10－11世紀
タミルナードゥ出土
青銅　98×83×27cm
ニューデリー国立博物館　No. 56.2/1

ナタラージャは梵語のナタ（舞踊）とラージャ（王）を組み合わせた言葉で、舞踊者の王という意味である。これは最高の舞踊者であるシヴァ神につけられた形容語である。シヴァは108種類の踊りを知っているが、中でも「ターンダヴァ」踊りを最も好む。この踊りはシヴァの神力と人間の生命の意義を説き明かすという。
踊るシヴァの周囲にある円輪は宇宙であり、そこから放射される火炎は世界の苦患を象徴する。シヴァは三日月と人間の頭骸骨で飾った菱形の髪の冠をいただいている。踊りの急速な動きのため髪が頭の両側になびいている。神話によればシヴァは髪の房の中にガンガーの流れを包含するという。ガンガーは天から落ちる河で、地に落ちても陸地をひたし豊穣をもた

らす。四本の手の一つに鼓を持ち、その音は創造を象徴する。他の一手に人間の邪悪の行為が限度を超えたとき宇宙を焼きつくす大火炎を持つ。左足下に小邪鬼を踏まえているが、これは人間が神を忘れ敬虔な行ないを忘れたとき同じ運命に陥ることを示し、邪鬼は無智の象徴である。こうした人間には生死の輪廻の終りがない。生死の流転から解放されることは人間の生涯の究極の目的である。故に上げた脚と下方をさす指は世の苦患からの解放が由って来る所を示している。上にあげ、前方に向けた掌は、苦しむ人類に究極の救いを約束する「施して畏れず」のメッセージを伝える。
像は蠟型鋳造である。こうした像は祭祀の折りに道路をねり歩くためのもので、一般民衆はそれを見て生命と行動の意義を悟り、救いを得るとされる。

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

59 トリプラーンタカ神像

チョーラ時代　10世紀
タミルナードゥ出土
青銅　98×39×30cm
ニューデリー国立博物館　No. 82.223

トリプラーンタカとは三つの城の征服者の意味で、シヴァ神の化身の形容語である。神話の語るところによれば、ターラカースラという魔王の三人の息子が苦行の末ブランマー神の啓示を得て、一本の矢でのみ破壊し得る金と銀と鉄の城を天上、空中、地上に建設し、これらの城から三人の魔王が出撃しては神々を悩ました。インドラ神は雷電で破壊しようとしたが成功しなかった。神々は次にブランマー神に助力を求めたところ、魔王たちは唯一本の矢でのみ殺すことができ、その矢はシヴァ神だけが使えると教えた。諸神はシヴァに祈り、シヴァは魔王を退治することをひき受けた。シヴァは唯一本の矢で三つの城と三人の魔神を滅ぼしたという説話である。
シヴァ神は身体を三段に曲げた姿勢で蓮花座上に堂々と立ち、体重を右脚にかけ、左腕はゆるやかに前方にのばして弓矢を執るさまである。宝冠、肩、胸、腕、脚のモデリングは完璧であり、顔の温和な表情も素晴らしい。像は蠟型鋳造である。チョーラ美術の最優作の一つである。

60 ウマー女神立像

チョーラ時代　11世紀
タミルナードゥ出土
青銅　86×28×30.5cm
ニューデリー国立博物館　No. 47.109/2

トリプラーンタカ神の妃の女神像である。高い豪華な宝冠をかぶり、瓔珞、腕釧、腕環、腰帯など当時の王妃の姿そのままに表現されている。乳房や下腹部の複雑な面構成、三屈法の立ち脚と遊び脚の表現など、チョーラ時代の青銅像の代表作の一つ。

61 クリシュナ神

チョーラ時代　10世紀
タミルナードゥ出土
青銅　59×23×16cm
ニューデリー国立博物館　No. 70.11

ヴィシュヌ神の化身クリシュナはヒンドゥー教諸神の中でも最も異色の神である。悪をなすものを罰し、よき心に福徳をさずける役目をする。かれの勇武に関する多くの物語が美術にあらわされているが、そういう物語の一つがこの像に示されている。
カリヤという多頭の蛇が、ある所に住んでいて、池の水はその毒のために人間が使うことができなかった。この地方にはほかに飲める水の水源がなかったので、住民たちは非常に苦しんだ。人々は蛇毒の害から免がれるようクリシュナに祈った。そこで、クリシュナは蛇と戦い、その尾をつかみ、頭を踏んで踊り、ついにこれを退治した。人々は偉大な勝利に感謝を捧げ歓喜したという。徳のあるものは常に邪悪に勝つという教訓を伝える像である。
クリシュナ神の偉業をたたえるため、信者たちが祭りの際にこのような像を肩にかついで行列したことは、台座にとりつけた鉤でわかる。像と台は別々に蠟型で造った後接合したものである。

62 四面金剛ターラー菩薩

ガーハダヴァーラ時代　11世紀
砂岩　63×37×28cm
ニューデリー国立博物館　No. 47.32

四つの頭部と８本の手をもった密教系のターラー菩薩の胸部である。礼拝祈願する対象から、多臂多頭の超能力をそなえ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

た菩薩像を変化神として造り、降魔調伏の威力を期待するタントラ密教の考え方から生まれた像である。宝冠に降魔印を結ぶ仏坐像を配した豪華な装飾をみせ、瓔珞首飾りが幾重にも飾られ、一部は豊満な乳房の間に垂下している。表情も切れ長の眼、引き締まった口唇など理智に輝く女性美を的確に表現し、豪華な装身具の細密な工芸感覚とあいまって、当時の宮廷女性の理想像を表現している。またヒンドゥー教の神々とほとんど区別がつかなくなっている。

63 ターラー菩薩トルソー

パーラ時代　11世紀
ナーランダー出土
玄武岩　105×50×26cm
ニューデリー国立博物館　No. 49.153

仏教はヒンドゥー教の影響をうけて、菩薩の配偶者として女性の菩薩が造られた。これがターラー菩薩である。三屈法で腰を大きくひねり官能美を誇張している。黒色の硬い玄武岩を用いて細密克明に装身具や肉体の微妙な起伏を表現し、裈の流水状のひだなど、彫工は技巧の粋をつくして魅力を発揮している。こうした菩薩像の出現はインド仏教の密教化した一面を物語っている。

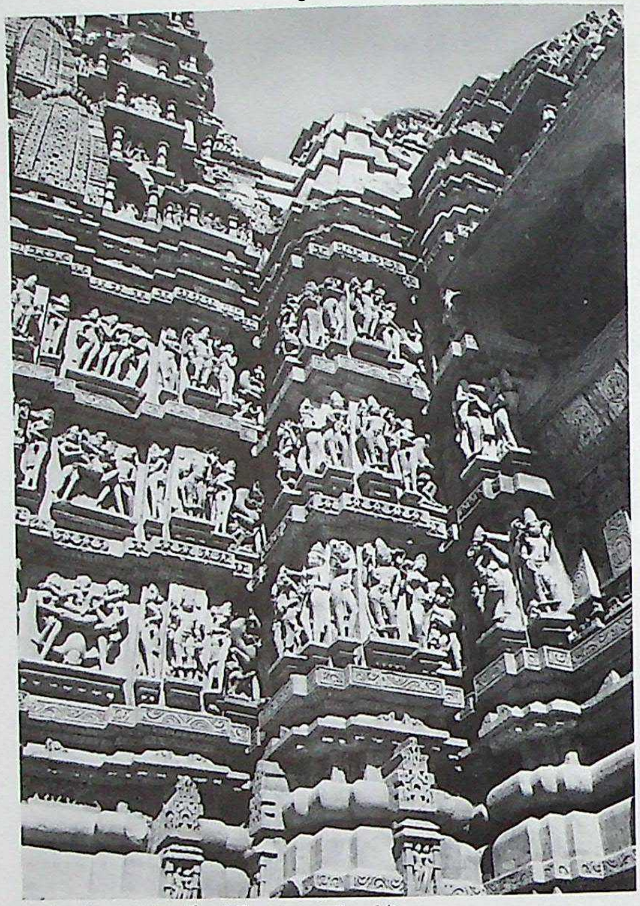
64 婦人頭部

ガーハダヴァーラ時代　11世紀
玄武岩　28×27×18cm
ニューデリー国立博物館　No. 469/273

インド人の石彫技術は石造建築の造営発達と呼応して技術水準をたかめていった。この婦人頭部も後ろに枘がついていて、顔がやや下向きに造られていることから、元来建築細部として天井に近い所に据え付けられていたと考えられる。弧状の眉、切れ長の眼、頬の張りなどのやや蠱惑的な美しさのほかに、髻と毛髪を細かく表現した毛條、頭飾や耳飾の豪華な装飾性など、かなり工芸感覚に溢れた作品といえよう。下からみる人の肉眼もとどかない部分にもこうした細密な造形がほどこされている点、驚歎に価するし、その入念な仕上げもみどころであろう。

カジュラーホ

カジュラーホはニューデリーの東南350キロ、ブンデールカンド地方にある有名なヒンドゥー教寺院のある所である。ラージプート族からでたチャンデーラ王朝が9世紀ごろからガンジス河中流域を支配し、この地を宗教の町として多くのジャイナ教、ヒンドゥー教の寺院を建立し、最盛期には85ケ寺もあったという。現在20数ケ寺が残り、カジュラーホ村を中心に東西南の三グループに分かれて石造寺院の偉容を誇っている。その代表的なものがカンダーリア・マハーデーブ寺院で、高い基壇上に、前殿、拝殿、50メートルのシカラ（高塔）からなるみごとな石造建築である。この寺院の彫刻は内部に226体、外壁に646体の彫像が建築装飾の一部に組み込まれ、神話伝説の主人公、女神像、ミトゥナ像もまた有名である。



カジュラーホのカンダーリア・マハーデーブ寺

65 手紙を書く婦人像

チャンデーラ時代　11世紀
カジュラーホ出土
砂岩　82×39×20cm
カルカッタ、インド博物館　No. 25231

カジュラーホにあるヒンドゥー教寺院の外壁を飾っていた群像の一つ。豊満な肉体美の魅力を柔軟な肢体に十二分に発揮している。腰をややひねり、臀部のふくらみをみせ、上半身は横向きとなり、左手に板をもち右手で筆をとって手紙を書く姿を写している。やや不自然な姿に官能美と蠱惑美を感じさせるインド人の美意識がうかがわれる。横向きの真剣な表情は、愛する男性への恋々たる心の想いを託しているかのようである。ヒンドゥー教の世俗表現の傑作といえる。

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

66 子供を抱く婦人像

チャンデーラ時代　11世紀
カジュラーホ出土
砂岩　95×36×22cm
カルカッタ、インド博物館　No.25230

樹木の下で幼児を抱き上げてあやす婦人の立姿である。腰をひねり右足を立ち脚に、左足を遊び脚にしたポーズは、グプタ朝以後のインド彫刻の三屈法として、優美さと官能的な魅力を表出する技法の一つであり、その影響は遠くわが国にも及んでいる。そして11世紀のカジュラーホでは、その解剖学的な不自然さにもかかわらず、かえって蠱惑美の魅力となっている。しかしミトゥナの愛情表現がやや生臭いのに反して、幼児への清純な愛情が婦人の表情にも溢れていて、この時期の石彫工の技量のなみなみでなかったことを示している。

67 闘う戦士像

チャンデーラ時代　11世紀
カジュラーホ出土
砂岩　32×32×19cm
カジュラーホ考古博物館　No. 1821

この断片もカジュラーホのヒンドゥー寺院を飾っていた群像の一つで、飛翔しながら悪魔と戦っている戦士である。構図の制約からか不自然なまでの屈曲をみせる一対の像で、それぞれに鎚矛や盾、剣などの武器を手にしている。上を向いた表情には妖しい魅力をたたえ、毛髪や、裳、腰帯など細かい造形がみられ、この時期の彫工のもつ工芸感覚がしのばれる。このカジュラーホにみる群像には明らかに常人と違った、ヨーガ法による不自然な姿態が目立つが、やはりこの像にもそうした表現のみられることは興味深い。

68 ミトゥナ（愛情表現）

チャンデーラ時代　11世紀
カジュラーホ出土
砂岩　46×24×20cm
カジュラーホ考古博物館　No. 1342

ヒンドゥー教寺院には、外壁の建築装飾のいたるところに、こうした男女の交歓するミトゥナ像が表現されていて、しばしば戸惑う。しかし、性愛の営みに宇宙の創成の原理を見ようとし、またその極地が悟道の終着点とする考えが、ガンジス河農耕帯の農民たちのもっともよく理解できる教義であった。豊穣と多産、吉祥幸福の願望と生殖行為が結びつき、また僻邪視の類感呪術の観念が拍車をかけた。グプタ朝に完成した「カーマ・スートラ」も性典としてよく知られ、男女の交歓の姿態が細述されていて興味深いが、そうした姿態の全てがカジュラーホやコナーラクの寺院外壁に造形されている。

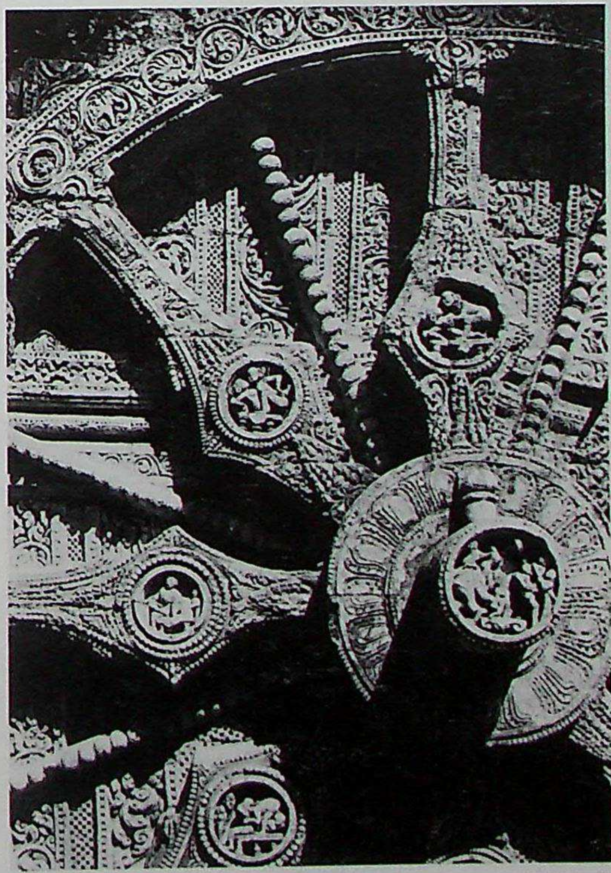
69 樹神

チャンデーラ時代　11世紀
ギャーラスプル出土
砂岩　46×18×18cm
グワリオール中央考古博物館　No. 1095

ヴリシュチカー（樹の精女）もシャーラバーンジカーやヤクシーと同じく半神半人の卑俗な民間神の部類に入る。これは自然の力であり、女性の本質であって、よりかかっている樹は眠れる男性の本質をあらわす。男性と女性の結合は生産に導き、したがって彼女は繁栄と多産の象徴である。
身体を三段に曲げた丸彫り像で、優雅な姿勢で立ち、後ろにのばした両腕で木を抱えている。わずかにかしげた頭部を左腕にあて、裸の上半身に首飾りをいくつも着ける。一本の首飾りは首にぴったりとまとい、他の一本は豊満な胸の少し上に垂れ、もう一本は腹から腰にさがる。
下半身は文様のある布をまとい、左腿と骨盤の一部が露出している。女性の肉身の優美さと魅力を的確に表現したもので、美しい微笑は天上界の幸福を伝えて余すところがない。

コナーラク

ヒンドゥー教の太陽神スーリヤ寺院がある所。今回この寺院



コナーラクのスーリヤ寺基壇の一部

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

に付属していた石彫類が5点ほど陳列される。オリッサ州のベンガル湾に面した海岸の松林に囲まれた静かな所に、68メートルの高い塔が聳え、境内は4,500メートル×2,000メートルにわたっている。13世紀の中ごろにナラシンハ・デーヴァー世が太陽神スーリヤのため寺院を建立したのに始まる。外壁に細緻に種々の彫刻を刻むが、とくに男女の愛情表現（ミトゥナ）像が千変万化の姿態で飾られていて有名である。

70 ミトゥナ（愛情表現）

東ガンガ時代　13世紀
コナーラク出土
砂岩　33×76×59cm
コナーラク考古博物館　No. 866

コナーラクのスーリヤ（太陽神）寺院の基壇部にあったミトゥナ像の上部である。建築細部であることは、框縁の連珠文帯と唐草文、それに円形に囲まれた植物文の模様でうかがわれる。抱擁し接吻する男女の頭部が彫り出されているが、愛を確かめ合う瞬間の表情もよく捉えられ、彫法技術が進んでいたことを物語っている。このコナーラクの太陽神祠堂には、基壇部に多くのこうしたミトゥナ像がある。

71 ヴィーナー（楽器）を持つ婦人像

東ガンガ時代　13世紀
コナーラク出土
砂岩　171×75×71cm
コナーラク考古博物館　No. 474

コナーラクにあるスーリヤ（太陽神）寺院の外壁には、建築装飾の一部としておびただしい数の人間像がはめこまれている。たんなる幾何学、構築学上の建築細部とは違って、複雑な姿態で交歓愛撫し合う男女像や、この像のように民俗楽器を持ったり、踊ったりする自由なポーズをした婦人像がびっしりと表現されていて、観る人を圧倒する。そこには現世肯定の楽天的な考え方や、人間の日常生活の営みが、そのまま神の意志に従った在り方とするインド人の考え方を反映している。この像をみていると、当時の婦人たちの生活の一コマが浮かんできて、音楽が鳴り響いてくるかのように思われる。

72 小鳥を持つ婦人像

東ガンガ時代　13世紀
コナーラク出土
砂岩　56×27×23cm
コナーラク考古博物館　No. 473

コナーラクは海岸にあるため寺院の外壁基壇にある像は、潮風の浸蝕をうけてかなり岩肌が荒れている。この像も風化が激しいが、かえって女性のやさしい愛情に濡れた眼差しや、つつましやかな風情が表情に溢れていて、いっそうの魅力を発揮している。インド人が自然のなかで鳥や獣と共存しながら、平和な田園生活を送っていたことが追感される作品の一つといえよう。

73 怪獣ヴィヤーラ像

東ガンガ時代　13世紀
コナーラク出土
砂岩　151×80×56cm
コナーラク考古博物館　No.854

ヴィヤーラは「邪悪な」「悪性の」という意味である。普通獅子の身体、大きな突き出た眼、大きく開いた口をもち、兇悪な姿、体つきから、猛烈な攻撃力をあらわす。信者が寺院に入ったときすぐに目につく壁の部分に配され、自然力の強力な存在を示す。その兇猛な姿は、信者が神を拝すべく聖所に入る以前に、心の中から悪しき思想を追い出してしまう、いわば礼拝のための像でなく、心の浄化のための存在である。日本の狛犬の原型ともいえよう。

74 ナラシンハ王と臣下たち

東ガンガ時代　13世紀
コナーラク出土
緑泥岩　90×48×30cm
ニューデリー国立博物館　No. 50.185

建築装飾の一部を利用して王宮建造物の一部を復元し、東ガンガ朝の王ナラシンハ王が宮廷の妥女（うねめ）たちにかしずかれている様子を表現したものである。二重の軒のある屋根にアーチ状の破風をつけ、その下に豪華な牀座に右脚を踏み下げ正面向きに坐るのが王である。左右、ならびに牀下に妥女たちが立ったり、蹲りひざまずいて王の雄姿を見守っている。豪華な装身具や風俗は当時の宮廷生活を反映している。

（No.69はインド側の事情で出品されていません。ご了承下さい。）

LIST OF PLATES

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1 *Chauri* bearer
Maurya period, 3rd century B.C.
From Didarganj, Patna (Bihar)
Buff stone, 212×50.5×54.5 cm.
Patna, Patna Museum, Acc.No.Arch.134

2 Naga (Muchalinda) beneath the tree
Shunga period, 2nd century B.C.
From Pauni (Maharashtra)
Sandstone, 104×53×48 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.L.77/1

3 Elephants carrying Buddha's relics
Shunga period, 2nd–1st century B.C.
From Bharhut (Madhya Pradesh)
Sandstone, 265×29×7 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.68.168

4 Stupa
Shunga period 2nd–1st century B.C.
From Bharhut (Madhya Pradesh)
Sandstone, 41×35×18 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.72.331

5 Railing medallion representing the worship of a Bodhi tree
Shunga period, 2nd–1st century B.C.
From Bharhut (Madhya Pradesh)
Red sandstone, 83.8×54.1 cm.
Calcutta, Indian Museum, Acc.No.295

6 Yaksha
Shatavahana period, 2nd century B.C.
From Pitalkhora (Maharashtra)
Sandstone, 103×60×37 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.67.195

7 Capital
Shunga period, 2nd century B.C.
From Bulandibagh (Bihar)
Buff sandstone, 87×126×55 cm.
Patna, Patna Museum, Acc.No.Arch.187

8 Railing pillar with Yakshi
Shunga period, 1st century B.C.
From Bodhgaya (Bihar)
Sandstone, 106×35×51 cm.
Bodhgaya, Archaeological Museum, Acc.No.48

9 Fragment of a Buddhist stupa
Shunga period, 2nd century B.C.
From Sanchi (Madhya Pradesh)
Sandstone, 170×114×52 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.67.614

10 Shalabhanjika
Shunga period, 2nd century B.C.
From Sanchi, (Madhya Pradesh)
Sandstone. Mango tree: 94×92×34 cm.
Yakshi: 86×37×31 cm.
Sanchi, Archaeological Museum, Acc.Nos.2867 and 2794.

11 Nati
Shunga period, 2nd–1st century B.C.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 202×28×40 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.J.2

12 Female bust
Chedi period, 1st century B.C.
From Udaigiri (Orissa)
Sandstone, 50×34×23 cm.
A.S.I. collection, Acc.No.64

13 Yakshi
Shatavahana period, 2nd century A.D.
From Amaravati (Andhra Pradesh)
Limestone, 77×42×13 cm.
Amaravati, Archaeological Museum, Acc.No.48

14 Bodhisattva
Shatavahana period, 2nd century A.D.
From Amaravati (Andhra Pradesh)
Limestone, 94×46×7 cm.
Amaravati, Archaeological Museum, Acc.No.313/30J.1

15 Male torso
Shatavahana period, 2nd century A.D.
From Tilmulgiri (Andhra Pradesh)
Limestone, 100×50×26 cm.
Hyderabad, Archaeological Museum

16 Standing Buddha
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Gandhara
Schist, 114×39×18 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.49.24

17 Jain Ayagapatta (Cosmic diagram)
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Red sandstone, 89×82×12 cm.
Lucknow, State Museum, Acc.No.J.250

18 Chashtana (the Kushan governor)
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Red sandstone, 154×61×35 cm.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Mathura, Government Museum, Acc.No.12.212

19 Kubera
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Ahicchatra (Uttar Pradesh)
Sandstone, 98×50×38 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.59.530/2

20 Yakshi
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Sonkh (Uttar Pradesh)
Red sandstone, 76×26×20 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.S.O.IV.27

21 Yakshi
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Kankali well (Uttar Pradesh)
Sandstone, 65×21×17 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.14.369

22 Maitreya
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Ahicchatra (Uttar Pradesh)
Sandstone, 76×26×14 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.59.530/1

23 Head of a Bodhisattva
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Red sandstone, 53×34×29 cm.
Lucknow, State Museum, Acc.No.B.26

24 Panel showing Saundarananda story
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Gurgaon (Uttar Pradesh)
Red sandstone, 122×29×15 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.12.186

25 Standing Buddha
Kushan period, 1st–2nd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 84×44×19 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.00.A.4

26 Seven Buddhas and scenes from the life of Buddha
Kushan period, 2nd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 60×129×20 cm.
Lucknow, State Museum, Acc.No.8.208

27 Lady dancing with a sword
Kushan period, 2nd century A.D.
Sandstone, 95×20×23 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.J.275

28 Bathing lady
Kushan period, 2nd century A.D.
Sandstone, 95×24×20 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.J.278

29 Vasantasena
Kushan period, 2nd–3rd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 104×76×40 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.2800

30 Seated Buddha
Kushan period, 2nd–3rd century A.D.
From Ahicchatra (Uttar Pradesh)
Sandstone,73×50×16 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.L.55.25

31 Panel depicting four major events of Buddha's life
Kushan period, 2nd–3rd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 68×107×15 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.00H-1

32 Naga or Balarama bust
Kushan period, 3rd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Buff sandstone, 37×36×15 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.14.406

33 Buddha head
Kushan period, 3rd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 31×20×16 cm.
Lucknow, State Museum, Acc.No.J.226

34 Lion
Kushan period, 3rd century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Red sandstone, 94×49×31 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.00.04

35 Birth of Siddhartha
Ikshavaku period, 3rd century A.D.
From Nagarjunakonda (Andhra Pradesh)
Limestone, 186×88×17 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.50.17

36 Stupa slab
Ikshavaku period, 3rd century A.D.
From Nagarjunakonda (Andhra Pradesh)
Limestone, 153×71×8 cm.
Nagarjunakonda, Archaeological Museum, Acc.No.S.71

37 Scenes from Buddha's life
Ikshavaku period, 3rd–4th century A.D.
From Nagarjunakonda (Andhra Pradesh)
Limestone, 193×97×17 cm.
Nagarjunakonda, Archaeological Museum, Acc.No.52

38 Screen Panel
Ikshavaku period, 3rd–4th century A.D.
From Nagarjunakonda (Andhra Pradesh)
Limestone, 40×60×19 cm.
Nagarjunakonda, Archaeological Museum, Acc.No.129

39 Jain Tirthankara
Gupta period, 5th century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Red sandstone, 96×60×18 cm.
Lucknow, State Museum, Acc.No.J.118

40 Torso of a standing Buddha
Gupta period, 5th century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 116×63×28 cm.
Mathura, Government Museum, Acc.No.00.A.8

41 Mankumar Buddha
Gupta period, 5th century A.D.

From Allahabad (Uttar Pradesh)
Sandstone, 78 × 51 × 25 cm.
Lucknow, State Museum, Acc.No.0.70

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

42 Head of Buddha
Gupta period, 5th century A.D.
From Sarnath (Uttar Pradesh)
Sandstone, 27 × 20 × 16 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.47.20

43 Standing Buddha
Gupta period, 5th–6th century A.D.
From Sarnath (Uttar Pradesh)
Sandstone, 104 × 48 × 20 cm.
Sarnath, Archaeological Museum, Acc.No.5512

44 Standing Buddha
Post-Gupta period, 6th–7th century A.D.
From Nalanda (Bihar)
Bronze, 37 × 13 × 10.5 cm.
Nalanda, Archaeological Museum, Acc.No.10750

45 Head of Parvati
Gupta period, 5th century A.D.
From Ahicchatra (Uttar Pradesh)
Terracotta, 14 × 16 × 10 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.62.224

46 Standing Vishnu
Gupta period, 5th century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 111 × 71 × 30 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.B.6

47 Ekamukha Linga
Gupta period, 5th century A.D.
From Khoh (Madhya Pradesh)
Sandstone, 94 × 25 × 23 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.76.223

48 Leogryph and two warriors
Gupta period, 5th century A.D.
From Sarnath (Uttar Pradesh)
Sandstone, 90 × 58 × 77 cm.
Sarnath, Archaeological Museum, Acc.No.4924

49 Warrior on Leogryph
Gupta period, 5th–6th century A.D.
From Sarnath (Uttar Pradesh)
Sandstone, 87 × 52 × 24 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.59.527/6

50 Female bust
Vardhana period, 6th century A.D.
From Gwalior (Madhya Pradesh)
Sandstone, 67 × 41 × 27 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.51.97

51 Gajendramoksha
Gupta period, 5th–6th century A.D.
From Deogarh (Uttar Pradesh)
Sandstone, 123 × 113 × 24 cm.
Deogarh, Archaeological Shed, Acc.No.970

52 Woman and a bird
Post-Gupta period, 6th century A.D.
From Rajmahal (Bihar)
Sandstone, 84 × 55 × 35 cm.
Patna, Patna Museum, Acc.No.Arch.10346

53 Devotee holding a *chauri*
Maitrika period, 8th century A.D.
From Akota (Gujarat)
Bronze, 23 × 8 cm. (Dia Base)
Baroda, Museum and Picture Gallery, Acc.No.AR-547

54 Lower part of a female figure
8th–9th century A.D.
From Mathura (Uttar Pradesh)
Sandstone, 86 × 38 × 28 cm.
Calcutta, Indian Museum, Acc.No.25021

55 Lokeshvara
Pala period, 9th century A.D.
From Nalanda (Bihar)
Sandstone, 114 × 38 × 16 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.59.528

56 Nataraja
9th–10th century A.D.
From Ujjain (Madhya Pradesh)
Sandstone, 110 × 66 × 25 cm.
Gwalior, Central Archaeological Museum, Acc.No.21/14

57 Shiva and Parvati
Paramara period, 10th century A.D.
From Hinglajgarh (Madhya Pradesh)
Sandstone, 70 × 53 × 29 cm.
Indore, Central Museum, Acc.No.26163

58 Nataraja
Chola period, 10th–11th century A.D.
From Tamilnadu
Bronze, 98 × 83 × 27 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.56.2/1

59 Tripurantaka
Chola period, 10th century A.D.
From Tamilnadu
Bronze, 98 × 39 × 30 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.82.223

60 Devi
Chola period, 11th century A.D.
From Tamilnadu
Bronze, 86 × 28 × 30.5 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.47.109/2

61 Krishna on Kaliya
Chola period, 10th century A.D.
From Tamilnadu
Bronze, 59 × 23 × 16 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.70.11

62 Four-headed Vajratara
Gahadawal period, 11th century A.D.
Sandstone, 63 × 37 × 28 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.47.32

63 Tara
Pala period, 11th century A.D.
From Nalanda (Bihar)
Basalt, 105 × 50 × 26 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.49.153

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

64 Female head
Gahadawal period, 11th century A.D.
Basalt, 28 × 27 × 18 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.469/273

65 Woman writing a letter
Chandella period, 11th century A.D.
From Khajuraho (Madhya Pradesh)
Sandstone, 82 × 39 × 20 cm.
Calcutta, Indian Museum, Acc.No.25231

66 Woman with a child
Chandella period, 11th century A.D.
From Khajuraho (Madhya Pradesh)
Sandstone, 95 × 36 × 22 cm.
Calcutta, Indian Museum, Acc.No.25230

67 Fighting male warriors
Chandella period, 11th century A.D.
From Khajuraho (Madhya Pradesh)
Sandstone, 32 × 32 × 19 cm.
Khajuraho, Achaeological Museum, Acc.No.1821

68 Mithuna couple
Chandella period, 11th century A.D.
From Khajuraho (Madhya Pradesh)
Sandstone, 46 × 24 × 20 cm.
Khajuraho, Archaeological Museum, Acc.No.1342

69 Vrishchika (tree nymph)
Chandella period, 11th century A.D.
From Gyaraspur
Sandstone, 46 × 18 × 18 cm.
Gwalior, Central Archaeological Museum, Acc.No.1095

70 Mithuna
Eastern Ganga period, 13th century A.D.
From Konarak (Orissa)
Ferruginous sandstone, 33 × 76 × 59 cm.
Konarak, Archaeological Museum, Acc.No.866

71 Woman with a *vina*
Eastern Ganga period, 13th century A.D.
From Konarak (Orissa)
Ferruginous sandstone, 171 × 75 × 71 cm.
Konarak, Archaeological Museum, Acc.No.474

72 Woman with a bird
Eastern Ganga period, 13th century A.D.
From Konarak (Orissa)
Ferruginous sandstone, 56 × 27 × 23 cm.
Konarak, Archaeological Museum, Acc.No.473

73 Vyala
Eastern Ganga period, 13th century A.D.
From Konarak (Orissa)
Ferruginous sandstone, 151 × 80 × 56 cm.
Konarak, Archaeological Museum, Acc.No.854

74 King Narasimha on a swing
Eastern Ganga period, 13th century A.D.
From Konarak (Orissa)
Chlorite, 90 × 48 × 30 cm.
New Delhi, National Museum, Acc.No.50.185

(Owing to unforeseen circumstances, No. 69 is not on display.)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

インド古代彫刻展

編集＝東京国立博物館
京都国立博物館
日本経済新聞社
表紙・扉デザイン＝河野鷹思
制作・発行＝日本経済新聞社 *
©1984

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh